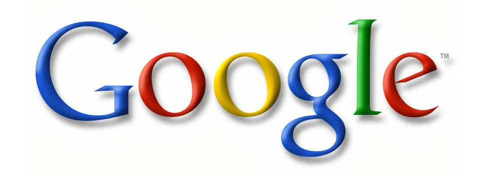


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

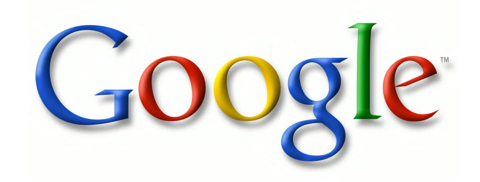
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

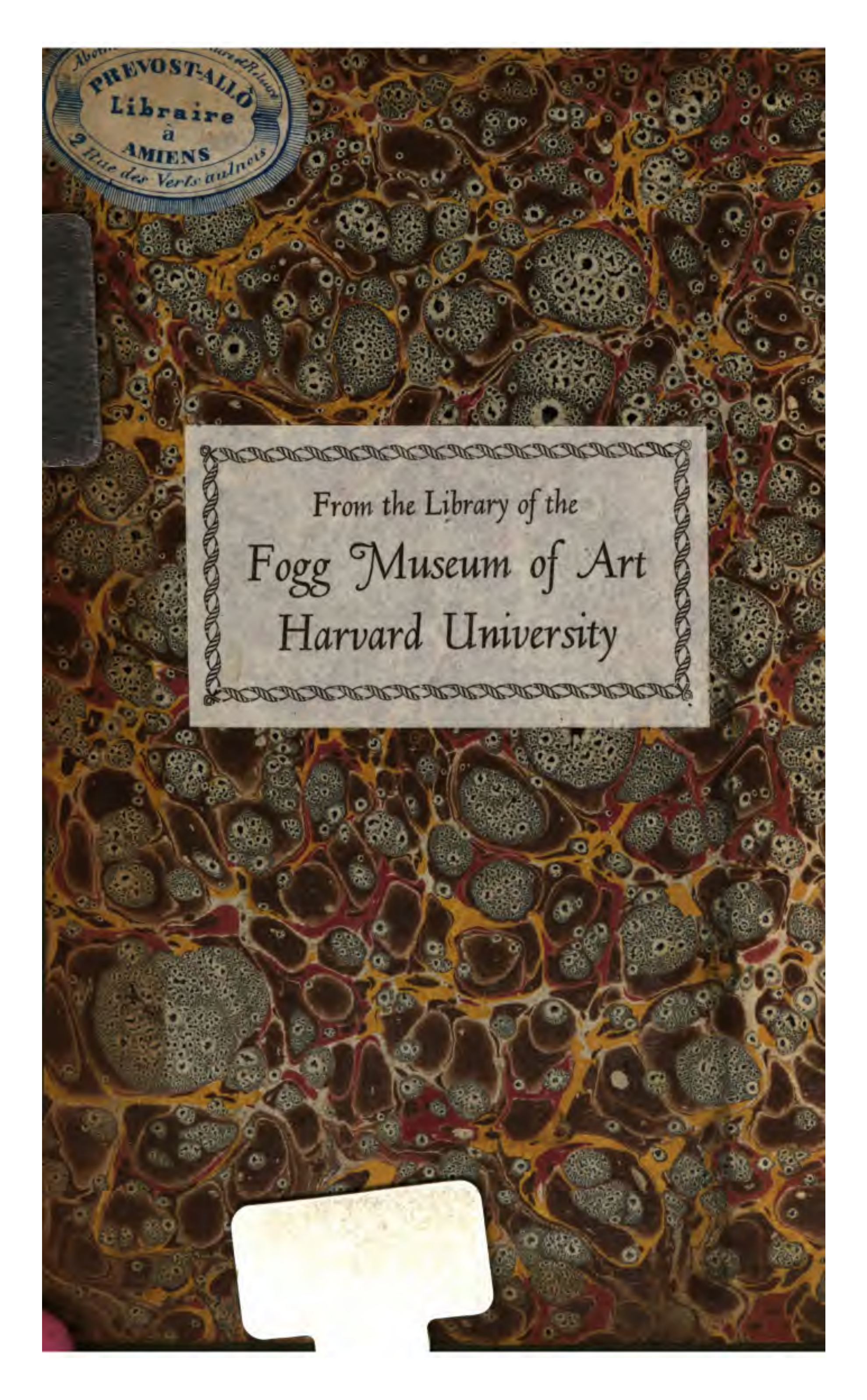
Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

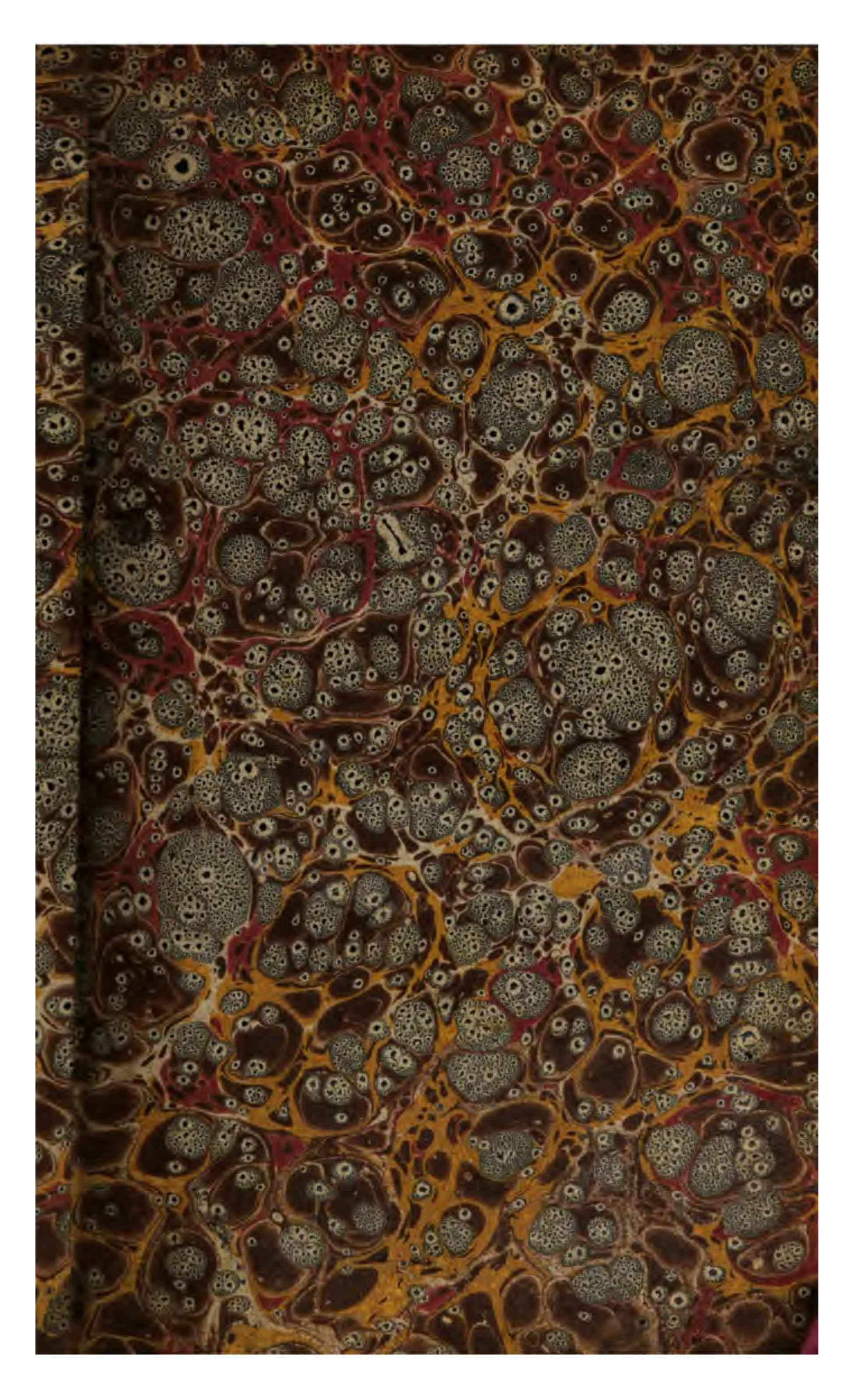
+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



From the Library of the
Fogg Museum of Art
Harvard University



16/Lk6
cal 64

Edward W. Forbes

COURS

D'ARCHÉOLOGIE,

PROFESSÉ

PAR M. RAOUL-ROCHETTE.

IMPRIMERIE DE TROUVÉ ET COMPAGNIE,
RUE NOTRE-DAME-DES-VICTOIRES, N° 16.

COURS
D'ARCHÉOLOGIE,

PROFESSÉ

PAR M. RAOUL-ROCHETTE,

A LA BIBLIOTHÈQUE DU ROI,

tous les mardis.

PUBLIÉ PAR LA STÉNOGRAPHIE,

AVEC L'AUTORISATION ET LA RÉVISION DU PROFESSEUR.



PARIS.

EUGÈNE RENDUEL, LIBRAIRE-ÉDITEUR,

RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, N. 22.

1828.

FOGG MUSEUM LIBRARY
HARVARD UNIVERSITY

Gift - E. W. Forbes - 21 Mar 55

177
R67
ncir

SÉANCE DU 13 MAI 1828.

COURS D'ARCHÉOLOGIE.

PREMIÈRE LEÇON.

SOMMAIRE.

Idée générale du Cours. — Examen de la question : Si l'art grec a dû sa naissance et son développement à l'influence de l'art égyptien? — Cette question est résolue négativement, d'après l'examen du génie de ces deux arts, et des monumens qui y appartiennent. — Parallèle entre la manière dont l'art naquit et se développa chez les Grecs, et la manière dont il refleurit chez les modernes. — Conclusion.

MESSIEURS,

L'HISTOIRE de l'art des anciens, envisagé dans son ensemble, je veux dire dans son génie et dans son développement général, sera l'objet de nos

entretiens de cette année. De hautes questions, un grand nombre de monumens importans, viendront naturellement se placer dans le cours de cette exposition, à mesure que l'ordre des temps amènera la mention d'ouvrages antiques, dont il nous reste des descriptions plus ou moins détaillées, ou des réminiscences plus ou moins fidèles. Mais nous écarterons de cette discussion toutes les questions qui tiennent à la chronologie des anciens artistes, questions toujours controversées et peut-être impossibles à résoudre. C'est le génie de l'art lui-même, considéré dans ses productions principales, dont nous rechercherons avec soin toutes les imitations plus ou moins altérées qui peuvent s'être conservées jusqu'à nous, et envisagé pareillement dans ses principes, qui sera surtout l'objet de notre attention. Le reste peut occuper ou amuser les savans, exercer l'esprit et faire briller le savoir; mais il en résulte peu de connaissances certaines, positives, et surtout applicables. Il n'en est pas de même des recherches qui tiennent à l'essence de l'art, aux causes qui le produisent, le développent ou le corrompent; aux principes qui le dirigent, aux vicissitudes qu'il éprouve : toutes choses dans lesquelles la théorie et l'exemple des anciens peuvent être pour nous une leçon utile et pratique, ou tout au moins un spectacle instructif et intéressant.

La première question qui s'offrira à vos méditations, c'est de savoir si l'art grec naquit et se développa sous une influence étrangère, ou s'il ne dut ses premiers essais et sa forme ultérieure qu'à ses seules forces et à ses propres inspirations; question, du reste, beaucoup moins importante qu'on ne l'imagine, et qui, de la manière dont elle est généralement posée, offre plutôt un intérêt de curiosité que d'utilité réelle. Que dans ces premières époques, où l'art n'était encore qu'une industrie grossière, où d'informes idoles, façonnées pour les besoins du culte, recevaient d'autant plus sûrement les hommages de la superstition, qu'elles n'offraient presque aucun trait d'imitation, les Grecs aient suivi et copié les Égyptiens, cela importe peu, dans le fond, à l'histoire de l'art. L'art ne commence véritablement qu'au point où commence l'imitation; et si les Grecs n'avaient jamais fait que ce que firent toujours les Égyptiens, c'est-à-dire que reproduire éternellement des figures qui n'eurent jamais de type au monde, jamais d'existence dans la nature, en d'autres termes, que répéter sans fin des objets sans réalité, on pourrait soutenir, avec plus ou moins de fondement, que les uns ont imité les autres; mais on dirait plus sûrement encore des uns et des autres qu'ils n'ont jamais eu d'art. En réduisant donc la question à ses véritables termes,

nous dirons : tant que les Grecs ne surent produire autre chose que des figures privées d'imitation, peu importe qu'ils aient agi en ceci par instinct, par impuissance, comme font partout les peuples enfans, et comme font partout aussi les enfans au sein des nations civilisées, ou bien qu'ils aient suivi une impulsion étrangère, celle de l'Égypte, ou toute autre. Cette question, ainsi posée, est étrangère à l'histoire de l'art, et, sous ce rapport, elle est, à vrai dire, d'un médiocre intérêt; mais il y a autre chose dans cette question, qui peut donner lieu à des considérations plus graves, et conduire à une solution plus complète; et je vous demande la permission de m'y arrêter.

S'il est un fait avéré par tous les témoignages de l'histoire, par tous les monumens de l'antiquité, c'est que l'art, à ne le considérer ici que sous le rapport matériel et technique, je veux dire la faculté de produire des images de l'homme plus ou moins ressemblantes à l'homme, resta constamment, en Égypte, au même point, et qu'au contraire, en Grèce, il fut dans un mouvement continuel. Ce fait capital, incontestable, suffit déjà pour établir nettement la différence du génie des deux nations, en ce qui concerne leur manière de concevoir l'art et de le traiter. Du moment que l'Égyptien fut parvenu, à une épo-

que que nous ne connaissons pas, et par des voies que nous ne connaîtrons probablement jamais, à fixer le type de ses idoles, il adopta ce type et ne le changea plus. Que ce fût de sa part habitude ou impuissance, superstition ou philosophie, préjugé ou raison, c'est ce que je n'examinerai pas en ce moment; il me suffit d'établir ce fait, qui ne peut être contesté par personne, c'est que l'art égyptien, une fois arrivé au point où l'on voulait qu'il s'arrêtât, n'avança plus, ne recula plus, resta ferme, immuable, inébranlable, comme ses colosses, comme ses temples, comme ses pyramides. Ce résultat, quelles qu'en soient les causes, est certainement très-remarquable : il y a dans ce caractère de fixité, d'immobilité, de durée, imprimé à tous les monumens d'un peuple, aussi bien qu'à toutes ses idées, un phénomène unique sans doute dans l'histoire de l'esprit humain, un trait éminemment digne de nos études; mais c'est comme question philosophique que cette permanence de l'Égypte, dans ses principes d'art et de goût, se recommande à notre examen, ou même, si l'on veut, à notre admiration; comme question de l'art lui-même, elle est déjà jugée, par ce fait seul, que cet art entre les mains des Égyptiens n'a jamais eu de vicissitudes, n'a jamais suivi une marche

quelconque, régulière ou irrégulière, progressive ou rétrograde.

Que l'on examine, en effet, les monumens de l'art égyptien dont nous possédons des copies plus ou moins fidèles, des originaux plus ou moins intacts; nos bibliothèques en sont suffisamment pourvues, et nos musées en sont remplis; c'est toujours le même esprit, le même caractère, le même type, éternellement, opiniâtrément reproduits, sans autres différences que celles qui résultent inévitablement de l'habileté de l'ouvrier, de la qualité de la matière, du maniement de l'outil. Grâce à d'ingénieuses et doctes investigations, qui ont levé pour nous un coin du voile derrière lequel était demeurée cachée l'antique Égypte pour les anciens eux-mêmes, nous savons, avec toute certitude, que parmi ces monumens de l'art égyptien qui nous restent, il en est qui appartiennent aux époques des premiers Pharaons, aussi bien qu'à celles des derniers Ptolémées. Nous pouvons ainsi embrasser d'un seul coup-d'œil une immense période historique, un énorme espace de temps pendant lequel l'esprit humain, partout ailleurs qu'en Égypte, avait parcouru tous les degrés de la civilisation, et passé de l'état sauvage des premiers habitans de la Grèce à la domination des arts, de la philosophie et des lettres; des huttes des Pélasges au Parthénon; des simulacres en bois de

Dédale, au Jupiter Olympien de Phidias; du fabuleux Orphée et du mythologique Amphion à Platon et à Sophocle; enfin du siècle de Cécrops à celui de Périclès. Or, que voyons-nous dans ces simulacres égyptiens, rangés sous nos yeux dans une série presque non interrompue de près de quinze siècles, par exemple, de Sésostris-Ramsès à Ptolémée-Philadelphe, pour ne pas choisir de termes extrêmes? La même figure constamment reproduite sous les mêmes traits, chargée des mêmes symboles, accompagnée des mêmes attributs, exécutée en bois ou en pierre, en granit rose ou gris, sculptée ou peinte, et le plus souvent l'un et l'autre, en grand ou en petit, de soixante pieds et au-dessus, jusqu'à six pouces et au-dessous, avec un peu plus, un peu moins de cette finesse d'exécution qui ne tient qu'à la matière même sur laquelle elle opère, et à la main qui la dirige; en sorte que dans ce vaste champ de l'imitation, où l'art s'est exercé sur toutes les matières, dans toutes les proportions et sur tous les sujets, de la divinité jusqu'à l'homme et de l'homme jusqu'à la bête, il n'y a réellement qu'un seul type pour chaque individu, et jamais de formes ni de traits individuels pour aucun d'eux; jamais un dieu qui soit véritablement un dieu, ni un homme qui diffère essentiellement d'un autre homme; jamais aucun objet réel d'imita-

tion, ni conséquemment aucune vraie image de l'art.

L'observation que je viens de présenter est établie sur un si grand nombre de faits faciles à vérifier, et conforme à tant de témoignages non douteux, que quelques exceptions, s'il en existe, et j'avoue que je n'en admets pas, seraient absolument sans influence dans la question qui nous occupe. Que dans quelques figures d'un travail proprement égyptien, le type primitif de ces figures ait été plus ou moins modifié par des intentions d'imitation de la part de l'artiste; que, dans un plus grand nombre de ces figures, évidemment de travail grec, le génie imitatif de cette nation se soit involontairement empreint sur des productions qui lui étaient le plus rebelles, ce ne sont là que des cas particuliers, nécessairement fort rares, que des déviations accidentelles du système général. Le principe fondamental de l'art en Égypte étant l'absence de l'art, tout ce qui pouvait tendre à l'améliorer, suivant nos idées, ne pouvait effectivement que l'altérer suivant celles des Égyptiens; toute intention d'imitation dans un type consacré par la religion ou par la politique, était non-seulement un défaut, mais encore une espèce de sacrilége et d'attentat; une figure correctement dessinée n'eût pas été seulement une chose inouïe, c'eût été presque une impiété. Je ne doute pas

qu'une divinité sous la forme de la Vénus de Médicis ou de l'Apollon du Belvédère, n'eût paru une monstruosité à l'antique Égypte; et il est certain que jamais pareil scandale n'a été donné à ce pays.

Considérons maintenant l'autre élément de la question, je veux parler de l'art grec; et d'abord tâchons de nous former une idée juste de ce qui nous en reste, par rapport à ce que nous en avons perdu. Sur soixante mille statues qui composaient, au commencement du dernier siècle, cette partie de l'antique population de Rome moderne (1), et dont le nombre s'est encore assez considérablement accru par des découvertes récentes, sans compter le surcroît de richesse en ce genre, produit par les fouilles d'Herculanum et de Pompéi; sur ces soixante mille statues, disons-nous, il en est à peine cent que, d'un consentement unanime, on puisse nommer du premier ordre, et au plus mille qui ne soient pas de marbre. Parmi ces ouvrages qui sont regardés par nous comme le type de la perfection, il en est, tels que l'*Apollon* et le *Mercure* du Belvédère, la *Vénus* de Milo, l'*Amazone* du Vatican, la *Diane* de Versailles, la famille de *Niobé*, dont nous ne connaissons en aucune façon les auteurs. D'autres, tels que

(1) Oberlin, *Monum. orbis antiq.* p. 127.

l'*Hercule Farnèse* de Glycon, la *Vénus* de Médicis, par Cléomène, le fameux *Torse* du Belvédère, par Apollonius, le *Gladiateur Borghèse*, d'Agasias, les *Centaures* du Capitole, par Aristéas et Papias d'Aphrodisias, sont d'artistes non assurément sans mérite, ni probablement sans illustration dans l'antiquité, mais qui ne sont cités nulle part dans la liste nombreuse que Pausanias, Pline et d'autres anciens nous ont transmise des plus célèbres statuaires. Il est donc à peu près certain que nous ne possédons presque aucun ouvrage original de ces grands artistes, dont la renommée avait rempli le monde. Ajoutez à cela que presque toutes ces statues qui nous restent sont de marbre, matière sur laquelle, à très-peu d'exceptions près, l'art ne s'exerça dans la Grèce que dans les temps voisins de sa décadence. Phidias, et à plus forte raison ses prédécesseurs; Alcamène, Myron, Polyclète, ses rivaux ou ses disciples; Lysippe, Praxitèle lui-même, quoique ce dernier eût fait quelques statues de marbre, travaillèrent presque exclusivement le bronze, ou les matières telles que l'ivoire et les métaux précieux, dont le mélange plaisait singulièrement à la Grèce antique. On cite une foule de statues de bronze, d'or et d'ivoire, de bois même, par Phidias; on n'en cite qu'une ou deux en marbre, encore n'est-ce qu'une tradition incertaine. Lysippe, dont les ouvrages

s'élevaient, suivant Pline, au nombre de quinze cents, ne produisit que des statues de bronze. Parmi les ouvrages qui nous restent, et qui répondent à la description de quelque chef-d'œuvre antique, tels que l'*Apollon Sauroctone*, le *Faune*, surnommé le *Fameux*, par excellence, et le *Cupidon*, de Praxitèle; le *Discobole*, de Myron; l'*Amazone*, de Polyclète, nous savons positivement que les originaux étaient en bronze, conséquemment, que nous n'en possédons que des copies, puisque nous ne les avons qu'en marbre. L'Apollon même du Belvédère n'est très-probablement qu'une copie d'une statue de bronze, et une copie d'époque romaine, puisque le marbre est italien. La plupart des plus beaux monumens de l'art antique, qui sont parvenus jusqu'à nous, à travers tant de causes de dégradation et tant d'atteintes de toute espèce, sont donc des copies d'ouvrages d'un ordre supérieur. Du reste, comme vous le pensez bien, cette observation ne tend aucunement à diminuer à nos yeux le mérite de ces excellens ouvrages, qui n'en sont pas moins des chefs-d'œuvre, bien qu'ils soient de maîtres inconnus. Mais elle sert à nous faire apprécier plus dignement l'art grec dans ses productions originales; et, à cet égard, je crois fermement que si haut que nous puissions élever nos idées, d'après le mérite des copies, il nous sera toujours

difficile d'atteindre à la sublimité de leurs modèles. Après cette observation préliminaire, jetons un coup-d'œil sur ce qui nous reste de l'art grec, envisagé dans son développement général.

Nous ne possédons aucun monument qui se rapporte à la première époque, ou, comme on dit, à l'enfance de l'art, à cette époque où d'informes idoles produites par une industrie grossière, et semblables de tout point à des figures emmaillottées, étaient les seuls objets du culte public. Encore moins en possédons-nous d'une époque encore antérieure à celle-là, du temps où les dieux de la Grèce n'étaient que des pierres rondes et carrées, taillées en cippes ou en colonnes, auxquelles on donnait des noms distincts pour en faire des divinités particulières : telles étaient les trente pierres carrées qui se conservaient à Phares en Achaïe, du temps de Pausanias (1); tels étaient le *Jupiter Milichius* et la *Diane Patroa*, qu'on révérait à Sicyone (2); l'*Amour* même et les *Grâces* n'étaient encore, à ces époques primitives, que de simples pierres (3); et la *Vénus de Paphos* n'était pas d'une autre nature; nous la voyons ainsi représentée sur une foule de mo-

(1) Pausan. VII, 22, 3.
(2) *Idem*, II, 9, 6.
(3) *Idem*, IX, 27 et 38.

numens d'un âge plus récent, mais d'une autorité non douteuse (1). Il est évident que là où n'existait pas même l'ébauche d'une forme quelconque, l'art n'était pas encore né; conséquemment, qu'aucune influence, ni égyptienne, ni autre, ne put s'exercer, et ne s'exerça en effet sur ces premiers et grossiers objets de la superstition d'un peuple sauvage. Mais enfin il vint un moment où ce peuple essaya de donner à ses idoles une apparence, bien qu'imparfaite, de la figure humaine; et dès-lors l'art naquit avec cet informe essai d'imitation.

Ce premier essai consista à ajouter à un corps cylindrique une tête, des pieds et des mains grossièrement façonnés. La Grèce révéra longtemps, aux époques mêmes de sa splendeur, deux idoles exécutées dans ce système primitif, où le type originaire de la colonne prévalait dans l'imitation imparfaite du corps humain; je veux parler du colosse en bronze d'Apollon, à Amyclès, et de la Diane d'Éphèse, dont il nous reste un si grand nombre de copies, toutes figurées en une forme conique, et la plupart du temps avec la tête et les pieds de marbre *noir*, et le corps de marbre *blanc*, sans doute pour indiquer le type

(1) Voyez la dissertation de M. Münter, *Der Tempel der himmlischen Göttinn zu Paphos*, Kopenhagen, 1824.

primitif de ces idoles, qui durent être d'un bois de couleur brune, ou noirci par le temps. La plupart des simulacres du premier âge de la sculpture grecque rappellent plus ou moins cette forme primitive émanée de la colonne ou du cylindre : telles sont ces idoles du Palladium, de Vénus-Chrysé, de Diane-Taurique, que l'on trouve fréquemment représentées sur des monumens d'un âge postérieur, notamment sur les vases grecs, idoles en forme de *gaîne*, avec les pieds serrés l'un contre l'autre, les bras rabattus le long du corps, ou parallèlement tendus en avant; du reste, sans aucune imitation de formes précises.

Bientôt l'industrie se perfectionnant produisit des images où les traits de la figure humaine, où les formes du corps étaient grossièrement imités. Ce progrès, que la Grèce attribuait à son fabuleux *Dédale*, nom générique sous lequel il faut entendre toute une école d'artistes; ce progrès, dis-je, consista à ouvrir les yeux et la bouche, à écarter les pieds et les bras des figures, de manière à leur donner un peu l'apparence du mouvement et de la vie. C'est à ce point que l'Égypte resta *volontairement* enchaînée; car la perfection de travail avec laquelle elle produisit ces images imparfaites, prouve que ce fut volontairement qu'elle s'y réduisit; et c'est à ce point seulement que la Grèce put se rencontrer avec elle. Nous possédons ef-

fectivement quelques monumens dans lesquels cette conformité paraît frappante au premier coup-d'œil. Ce sont quelques figures de bronze réputées étrusques, quelques terres cuites trouvées particulièrement en Sicile, et des compositions de bas-relief, soit sur pierre ou sur métal, soit sur des vases de terre, pareillement d'origine étrusque, que je ferai connaître particulièrement dans le cours de ces leçons, et qui sont encore en grande partie inédits, pour ne point parler des monnaies primitives de quelques peuples grecs; tous monumens qui offrent, dans la conformation des traits du visage, dans le dessin et le mouvement des formes du corps, une physionomie égyptienne. Mais s'ensuit-il de ce rapport, apparent ou réel, que l'art grec ait emprunté de l'art égyptien le type de ces figures? C'est précisément là la question; et voici quelques considérations qui pourront servir à la résoudre.

Rappelons-nous que les Grecs ne connurent d'abord, je ne dirai pas comme monumens de l'art, mais comme objets de culte, que des pierres ou coniques ou cylindriques; observons de plus qu'arrivés au point où nous venons de voir qu'ils étaient parvenus, c'est-à-dire au point de donner à leurs idoles les traits et les formes plus ou moins imparfaits de la nature humaine, ils s'élevèrent, par des degrés successifs et par une

progression continue, au plus haut point de perfection où cette imitation pût atteindre. Dira-t-on maintenant qu'entre cet état d'enfance, où ils n'ont rien dû aux Égyptiens, puisqu'ils trouvaient partout sous la main des pierres rondes ou carrées, sans avoir besoin d'aller en Égypte, et cet état de perfectionnement graduel, où ils n'ont certainement rien emprunté non plus des Égyptiens, puisqu'on n'a jamais rien trouvé en Égypte qui ressemblât à une figure grecque, il y a eu un état intermédiaire, une époque de transition, pendant laquelle les Grecs sont allés à l'école des Égyptiens? A la rigueur, cela est possible, et je ne nie pas que quelques faits isolés, que quelques monumens épars, ne semblent venir à l'appui de cette supposition. Des communications, toujours néanmoins rares et partielles, ont pu avoir lieu entre l'Égypte et la Grèce; quelques procédés d'art, quelques pratiques d'industrie ont pu, à des époques éloignées, être importés de l'une à l'autre; et, dans l'espace de temps où ces communications s'opéraient, il put en résulter une certaine conformité de style et de travail entre les productions de ces deux peuples. Encore une fois, cela n'est ni impossible ni invraisemblable : mais j'affirme que l'ensemble des faits, que la généralité des monumens est infiniment plus favorable à l'opinion contraire: c'est à savoir que l'art grec

se développa sur son propre sol et par ses propres ressources, sans aucune influence, sans aucune assistance étrangère.

En effet, du moment que le type hiératique ou sacré des simulacres divins eut été fixé dans la Grèce, tel que nous l'avons vu et que nous le représentent une foule de monumens, ce type, qui ne devait rien originairement à l'influence de l'art égyptien, puisqu'il était sorti tout entier de la forme cylindrique à laquelle on avait ajusté une tête, des pieds et des mains; ce type, disons-nous, plus ou moins modifié par les essais successifs d'une école nationale, telle qu'était celle de Dédale et de ses successeurs, demeura toujours étranger aux représentations de l'art égyptien, telles que les connaissaient les Grecs, telles que nous les connaissons nous-mêmes; et lorsque l'art, s'émancipant peu à peu des entraves de la routine et des liens de la superstition, s'éloigna de ce type consacré, pour chercher dans la nature humaine un autre modèle, il est clair que la Grèce suivit dès-lors une route si différente de l'Égypte, qu'elle ne dut plus jamais se rencontrer avec elle. Si Pausanias semble confondre quelquefois les idoles travaillées dans le goût égyptien avec celles de l'ancienne école attique ou éginétique, cela vient uniquement de l'extrême ressemblance qu'ont toujours entre elles les productions d'un art en-

core enfant. Leur apparente identité ne prouve en effet rien autre chose que leur commune imperfection. Il fut un temps où les Grecs, ignorant ce que les Égyptiens ne savaient ou ne voulaient pas faire, travaillaient aussi mal les uns que les autres : voilà ce qui est certain. Mais il ne s'ensuit nullement de là que les uns, dans leur ignorance réelle ou systématique, furent les instituteurs des autres ; et encore moins que ceux qui s'obstinèrent à faire toujours mal apprirent aux autres à faire mieux. C'est comme si l'on prétendait que la peinture moderne, œuvre du temps, du goût et du génie, est le fruit des pratiques routinières et des modèles informes de l'école byzantine.

Le rapprochement que je viens d'indiquer nous fournit le moyen de trancher de la manière la plus péremptoire, à mon avis, la question qui nous occupe ; et le parallèle entre la manière dont l'art naquit et se développa dans la Grèce antique, et la manière dont le même art ressuscita et refleurit dans l'Europe moderne, est assez intéressant par lui-même, pour mériter que nous nous y arrêtions.

On sait que, dans la longue et désastreuse période du moyen-âge, les arts furent enveloppés dans la décadence commune des institutions, des mœurs et des études littéraires. Tout périt, tout

fut aboli par degrés de l'ancien système de civilisation, avant que la société nouvelle eût pris une forme déterminée. Mais toutes les traditions de l'art ne se perdirent pas avec son génie. La routine survécut au talent, et les pratiques du métier se maintinrent, quand les principes du goût s'altéraient de plus en plus. On continua de faire pour les besoins du culte, seule chose qui n'eût jamais été interrompue, des statues, des tableaux, non plus avec le goût ou le talent, mais avec les outils et les procédés d'autrefois. En un mot, l'art continua toujours d'être matériellement exercé, quoiqu'il fût moralement déchu. Ce fut à Byzance, devenue, à partir du temps de Constantin, le siége du nouvel empire et le refuge de l'ancienne civilisation, que se conservèrent principalement les anciennes traditions de l'art modifié d'après les idées du nouveau culte. Byzance n'avait pas cessé d'appartenir aux Grecs, quand le reste du monde avait été inondé par les Barbares. Les procédés, les pratiques des Grecs en fait d'art s'y étaient donc perpétués, à peu près comme leur langue ; et c'est à cette circonstance heureuse que les Grecs durent sans doute l'avantage de retenir, au milieu de la barbarie universelle et de leur propre décadence, le sceptre du goût et l'enseignement de l'art.

De là, le style dit *byzantin*, qui devint le

modèle commun de l'Europe, au temps où l'on ne savait plus nulle part voir, observer et rendre la nature. Les images nouvelles que le christianisme avait créées, le Père-Éternel, le Christ, la Vierge, les apôtres, les saints, les anges reçurent, dans ce système, leurs traits, leurs formes, leur costume propre et déterminé. Ces types, partout admis, partout reproduits avec le scrupule religieux qui tenait à la fois au sentiment de la dévotion et à l'impuissance de l'art, étaient partout exécutés au moyen de procédés semblables; et c'est ainsi que tout ce qui tient à la pratique de l'art dut se maintenir à la fois par tradition, par imitation et par piété, principalement en Italie, où la barbarie avait exercé moins d'empire, où le culte conserva toujours plus d'éclat, où le génie lutta constamment avec plus de succès contre l'oppression ou l'ignorance.

Aussi peut-on suivre encore, presque sans interruption, l'histoire de la peinture en Italie, depuis les derniers temps de l'empire jusqu'à ceux qu'on appelle de la renaissance, au moyen des peintures sur mur et sur bois qui existent encore dans beaucoup d'anciennes églises, ou des mosaïques qui les remplacent en les imitant. Dans toutes ces peintures, aussi bien que dans ces mosaïques qui n'en sont qu'une espèce de contrefaçons, exécutées de siècle en siècle par des ar-

tistes grecs ou formés à l'école des Grecs, on retrouve invariablement le *type byzantin* tel qu'il avait été fixé à une époque primitive, tel surtout qu'il se produit dans ces *Madones* dites *de Saint-Luc*, dans lesquelles l'estime de l'artiste se confondait si bien avec le culte du modèle et la vénération du saint, qu'il n'eût sans doute pas été permis de s'écarter d'un pareil type, quand bien même on eût pu concevoir et réaliser alors une autre image. Le même type exerça la même influence en Allemagne, et dans les Pays-Bas, où la peinture sur bois, sur verre, sur mur et sur parchemin, fut toujours assidument cultivée; et c'est ce type qui régnait encore dans toute son autorité, et conséquemment dans toute son imperfection, lorsque le florentin Cimabué essaya de sortir de la route battue, et produisit, par ce seul trait d'audace, un si prodigieux effet sur l'esprit de ses compatriotes. Alors on le proclama le restaurateur de l'art, et peu s'en est fallu qu'en inscrivant son nom en tête de l'histoire de la peinture moderne, on ne l'ait considéré comme le créateur même de cet art nouveau. Cependant Cimabué n'avait fait, en essayant de donner à sa Madone des traits moins conventionnels, une physionomie moins byzantine, que suivre, dans l'exécution de son tableau, les pratiques connues de son temps; sa peinture ne se distingue par au-

cun procédé qui lui soit propre, de celle de ses contemporains, tels que Giunta, de Pise, et surtout Guido, de Sienne (1). Il ne savait, en fait de procédés d'art, que ce que son siècle savait, que ce que lui avaient appris ses maîtres, c'est-à-dire, encore une fois, les Byzantins, et, sous ce rapport, il ne serait pas juste de le considérer comme le restaurateur de l'art. Mais c'est sous un autre rapport plus important, plus relevé, que l'histoire de la peinture moderne commence véritablement à Cimabué. C'est parce qu'il essaya de secouer les chaînes de la routine, parce qu'il entrevit un autre modèle que le type byzantin aveuglément suivi jusque-là, parce qu'il donna enfin, par une innovation heureuse, l'exemple de revenir à la nature si long-temps méconnue, que Cimabué, disciple des Byzantins en tout ce qui tient au métier, mérite d'être considéré comme le chef de l'école moderne. A partir de ce moment, il est certain que l'art, affranchi peu à peu de ses gothiques entraves, marcha pas à pas, mais toujours en avant, dans cette route nouvelle, jusqu'au plus haut degré de la perfection qu'il atteignit en Raphaël; et qui a vu la *Madone* de Cimabué, aujourd'hui exposée dans le local de l'Aca-

(1) Voy. la note de l'édition de Vasari, tom. II, p. 153, Milano, 1808.

démie des Beaux-Arts, à Florence, et les salles du Vatican, peut être assuré qu'il a vu, qu'il a touché les deux termes extrêmes de la progression.

En exposant, comme je viens de le faire, l'histoire du renouvellement de l'art en Europe, je puis dire que j'ai retracé, aussi fidèlement que possible, la marche qu'il dut suivre autrefois dans la Grèce. De même que le type byzantin, consacré à la fois par le temps et par la dévotion, s'opposa long-temps à l'émancipation de l'art commencée par Cimabué, accomplie par Raphaël, le type hiératique, soit qu'il fût né dans la Grèce, soit qu'il y eût été importé de l'Égypte, régna dans l'école grecque, à la faveur de son origine antique et sacrée, jusqu'au moment où furent tentés, à une époque et par des mains que nous ne connaissons pas précisément, les premiers essais d'imitation. Dédale et son siècle, quels qu'ils soient l'un et l'autre, tiennent donc, dans l'histoire de l'art grec, la même place que Cimabué et son école occupent avec certitude dans l'histoire de l'art moderne. A partir de Dédale, chaque pas que fit l'art grec dans la voie de l'imitation, l'éloigna de l'influence égyptienne; comme, à partir de Cimabué, chaque nouvelle production de l'art moderne l'affranchit de plus en plus de l'influence byzantine. De même que ces petites ré-

publiques italiennes, Florence, Sienne, Pise, Bologne, Ferrare, Padoue, Venise, qui entrèrent à l'envi l'une de l'autre, et marchèrent d'un pas presque égal dans cette nouvelle et brillante carrière, la Grèce antique eut, dans ses divers États, et probablement dans le même ordre, son Giotto, son Fra Angelico, son Mantègne et son Pérugin. En un mot, tout est semblable, de part et d'autre, dans l'origine, dans la direction et dans le progrès de l'art, jusqu'au moment où cet art atteint son plus haut point de perfection; et je crois que Raphaël aurait eu bien peu de chose à envier à Apelle lui-même. Mais c'est ici peut-être que cesse la similitude, et la différence est, il faut bien le dire, tout entière à l'avantage de la Grèce.

L'art moderne, à peine arrivé à cette hauteur où nous l'avons vu, s'y soutient quelques instans, puis chancelle, tombe ou s'égare. Quel court espace, en effet, embrasse la carrière de Ghirlandaio et de Pérugin, l'un, maître de Michel-Ange, l'autre, de Raphaël; et celle des deux disciples, dans la tombe desquels demeura presque enseveli l'art qu'ils avaient achevé! tandis que de Phidias, à l'auteur du Torse, du Gladiateur, de l'Apollon, s'étend un intervalle de plusieurs siècles encore tout rempli de chefs-d'œuvre. C'est peut-être que l'art grec, plus affermi dans ses principes, avait

marché plus lentement; tandis que l'art moderne, livré à trop de mains et trop précipité dans son mouvement, s'était comme épuisé à la fois par l'abondance de ses productions et par la rapidité de sa marche. Quoi qu'il en soit, il importe de remarquer encore, pour achever le parallèle de ces deux arts, tout ce qu'ils avaient retenu de l'ancien système, joint à tout ce qu'ils en avaient abandonné. Ainsi, les Grecs conservèrent toujours, aux plus belles époques de l'art, certaines formes d'habillement, certaines attitudes consacrées, en même temps que les symboles et les attributs qui avaient leur signification déterminée par les monumens primitifs; ainsi les Italiens, dans la couleur des vêtemens, dans la disposition des draperies, dans le choix des accessoires, demeurèrent constamment fidèles aux traditions de la renaissance. Il n'y eut pas jusqu'à ce type idéal, créé par le génie antique, qui n'offrît toujours, dans la majesté de l'ensemble, dans le repos des parties, dans la simplicité des lignes, dans le calme de l'expression, quelques traits du modèle hiératique; de même que dans cet autre type idéal, créé par le génie moderne, on trouve un mélange de candeur et de noblesse, d'élévation et de naïveté, une sorte de physionomie antique et de couleur religieuse, qui indiquent son origine sacrée. Dira-t-on maintenant que l'art grec

dut son développement à l'influence de l'art égyptien, parce que l'un se trouva quelque temps arrêté au point où l'autre se tint éternellement enchaîné? Alors il faudra dire aussi que l'art des modernes dut au type byzantin sa première forme et sa direction progressive; car des deux côtés la condition est pareille, la conséquence doit être la même; et si le Jupiter de Phidias est sorti d'un simulacre égyptien, il faut admettre aussi qu'une vierge de Raphaël était enfermée dans une Madone de Saint-Luc. Disons plutôt, en écartant ces inductions outrées, que les anciens et les modernes ont trouvé, dans un certain type religieux, imparfait, comme toute œuvre de l'enfance de l'art, long-temps respecté, comme tout objet de culte, un premier germe d'imitation, et que ce germe, fécondé par le génie, par la croyance populaire, par des circonstances heureuses, par des institutions libres, a produit enfin, sous le beau ciel de la Grèce et de l'Italie, les admirables fruits qu'on en connaît.

Ainsi, pour me résumer, en Égypte, sous les ardeurs d'un ciel embrasé, sous l'empire d'une théocratie sévère, où tout mouvement intellectuel et physique était presque interdit, où l'on peut dire que le repos était commandé aux citoyens par le climat et par les lois, où l'immobilité était pour ainsi dire une des conditions de

l'existence, les arts, éternellement stationnaires, restèrent l'expression et l'image, encore plus que l'ornement de la société; de même, dans l'imparfaite civilisation du moyen-âge, sous le joug de fer des institutions féodales, les arts demeurèrent long-temps grossiers, comme les esprits, et serfs, comme les individus. Ainsi, tout au contraire, dans la Grèce et dans l'Italie, un climat doux, un sol fertile, un ciel brillant, tout ce qui charme et embellit la vie; le génie, la religion, la liberté, tout ce qui anime, éclaire, élève l'homme à ses propres yeux, procurèrent aux arts, dans des conditions pareilles, des destinées semblables, et produisirent de part et d'autre, dans ce brillant développement des arts, le phénomène le plus remarquable peut-être, à tous égards, que présente l'histoire de l'esprit humain.

DEUXIÈME LEÇON.

SOMMAIRE.

Quelques mots sur l'art des Phéniciens et des Persans. — L'art en Égypte ; son principe constant fut d'être uniforme et stationnaire. — Trois raisons principales de cet état de choses : 1° la conformation physique et la distinction des castes ; 2° la nature du gouvernement lié avec la religion ; 3° la condition des artistes. — Époques de l'art égyptien : style primitif ; style modifié par les Grecs ; style d'imitation. — Digression sur les causes qui produisirent, au siècle des Antonins, ce style d'imitation. — Caractères de l'ancien style égyptien.

Messieurs,

Si j'avais entrepris de faire ici une histoire complète de l'art des anciens, je devrais commencer par dire quelques mots de l'art des peuples de l'Orient, tels que les Phéniciens et les Mèdes, dont la civilisation, contemporaine de celle de l'Égypte, et, dans tous les cas, antérieure à celle de l'Étrurie et de la Grèce, précéda nécessairement aussi ces deux écoles dans la carrière des

arts. Mais, en me bornant, comme c'est mon intention de le faire ici, à donner des notions générales et positives sur les arts anciens, dont il nous reste des monumens, à l'aide desquels nous pouvons apprécier avec certitude quel fut le caractère et le génie de ces arts, j'exclus de cette discussion les Phéniciens et les Persans, d'après des motifs dont je dois cependant vous rendre compte.

Les Phéniciens, grands navigateurs, habiles dans toute espèce de commerce et de trafic, connaissaient certainement et pratiquaient aussi les arts d'imitation; ils étaient renommés de toute antiquité dans l'art de fondre les métaux, de teindre et colorer les étoffes, de travailler les pierres précieuses. C'est du sein de cette nation, comme vous le savez, que Salomon tira les ouvriers qu'il employa à la construction et à la décoration du temple de Jérusalem. Mais il suffit d'observer que nous ne possédons, sur leur habileté en ce genre, de même que sur ce fameux temple de Jérusalem, que des témoignages historiques tout-à-fait insuffisans pour nous mettre à même d'avoir une idée nette et précise de l'une et de l'autre.

Quand les monumens manquent absolument, il n'y a pas moyen d'y suppléer par des phrases. On peut montrer beaucoup de savoir, de goût et

de talent, en restituant avec le crayon ou avec la plume des édifices, des statues, des tableaux anéantis; mais il y a toujours à ces restaurations un assez grand inconvénient, c'est qu'en définitive elles n'ont rien restauré. Le moindre débris, échappé des ruines de l'antiquité, nous en apprend plus que tous les livres; et un seul doigt de statue, surtout s'il était de la dimension des fragmens colossaux conservés à Rome dans la cour du palais du Capitole, et sur l'escalier du palais Altiéri, nous aiderait bien davantage à recomposer la statue tout entière, et, par suite, l'art de tout un peuple, que ne serviraient sans cela les plus doctes traités du monde.

Mais, pour revenir aux Phéniciens, il suffira, je le répète, d'observer que nous ne possédons aucun monument original de ce peuple, pour être dispensé de vous entretenir de leurs talens en fait d'arts. C'est du reste une assez fâcheuse présomption contre ce peuple, et, en général, contre toute nation marchande, que cette absence totale de monumens. Ne savaient-ils faire que ce qu'ils pouvaient vendre, et avaient-ils vendu tout ce qu'ils savaient faire? C'est ce qu'on est tenté de se demander, en réfléchissant qu'on ne possède absolument aucun objet d'art qui procède directement de ce peuple, qui s'était fait le courtier et le facteur de tous les autres.

Nous sommes moins dénués de renseignemens en ce qui concerne l'art des Persans; ils nous ont laissé, d'abord des tombeaux, sorte de monument qui, chez tous les peuples anciens, a survécu à tous les autres; puis de magnifiques débris de temples et de palais ornés de sculptures; puis enfin un grand nombre de pierres gravées qui paraissent avoir servi d'amulettes ou de talismans, ou du moins de symboles sacrés.

Mais, Messieurs, quelques idées que l'on puisse avoir sur le mérite ou sur la destination de ces monumens, surtout de ceux que j'ai cités en dernier lieu, il me paraît impossible ou prématuré de les comprendre dans l'histoire de l'art du peuple, quel qu'il soit, auquel ils appartiennent. On ne sait avec certitude de quelles mains, nationales ou étrangères, ces monumens proviennent; on ne sait pas davantage à quelles époques, plus ou moins anciennes, on doit en rapporter l'exécution. Les monumens de Persépolis, les seuls qui, par leur étendue, pourraient servir de base à une appréciation quelconque de l'art persan, ont été vus jusqu'ici par si peu de voyageurs, représentés avec si peu de précision ou d'autorité, qu'il me paraît impossible d'asseoir rien de solide sur une base aussi incertaine. Ce qui paraît prouvé, ou du moins probable, quant au style, c'est qu'il y règne un mélange d'égyptien et de grec, et, quant à la

chronologie, c'est que l'exécution en est postérieure à celle des expéditions de Darius et de Xerxès, conséquemment qu'ils ont pu être exécutés par des ouvriers grecs que ces princes arrachèrent en foule de leur patrie pour se dédommager de n'avoir pu l'asservir. L'influence des Grecs ne se remarque pas moins dans les tombeaux taillés dans le roc, au voisinage de l'antique *Telmissus*. Ce sont les ordres et les principes de l'architecture grecque qui dominent dans ces monumens funéraires; et l'on sent ici, comme partout ailleurs, que l'art grec a vaincu ses maîtres, et que le génie a triomphé de la force (1).

Quant aux pierres gravées, dont nous possédons une ample collection, et dont nous devrons bientôt au zèle et aux lumières d'un savant français (2) la description la plus exacte et la plus complète qui en ait été faite jusqu'ici, je me bornerai à dire que ces monumens, très-bornés dans le genre de leurs représentations, très-uniformes de goût, de style et de caractère, et complétement dépourvus d'ailleurs de signes certains auxquels on puisse reconnaître, soit leur originalité, soit leur

(1) Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque*, t. I, pl. 67, 68, p. 120. Voy. un article du *Journal des Savans*, nov. 1826, p. 648-650, où l'auteur a développé ces idées.

(2) M. F. Lajard, auteur d'un mémoire couronné par l'Académie des belles-lettres, *sur le culte de Mithra*.

antiquité; que ces monumens, dis-je, ne peuvent fournir une base solide pour des appréciations de la nature de celles qui nous occupent. Il faut une série de monumens variés d'âge en âge, pour constituer une école d'art; il faut une succession de temps et d'artistes pour en constituer l'histoire : or, cette double condition ne se trouve évidemment, dans l'antiquité, telle que le temps l'a faite pour nous, que chez les Égyptiens, les Étrusques et les Grecs. C'est donc chez ces peuples, et dans l'ordre où je viens de les nommer, que nous devons considérer l'art et son histoire, en commençant par les Egyptiens.

Je pose d'abord en fait, avec Winckelmann (1), dont la doctrine, bien qu'elle eût devancé d'un demi-siècle l'étude et la connaissance des monumens, s'est vue confirmée par eux sur presque tous les points; je pose, dis-je, en fait que l'art du dessin, chez les Égyptiens, ne s'est jamais éloigné de son principe, n'est jamais, pour ainsi dire, sorti de son berceau, mais qu'il est resté semblable à lui-même, uniforme, immuable, jusqu'au moment où fut aboli l'ancien gouvernement de ce pays, ou du moins qu'il n'a dévié tant soit peu de son système primitif, qu'à cette époque. C'est ce que prouve, jusqu'à l'é-

(1) *Discours préliminaire* de ses *Monumens inédits*, c. II.

vidence, ce nombre presque infini de simulacres égyptiens, représentés soit avec la figure humaine, soit avec des têtes d'animaux symboliques, lesquels simulacres, exécutés avec plus ou moins d'habileté de métier, n'en ressemblent pas moins à ces premiers essais de la sculpture, tels qu'on les vit se produire chez les Étrusques et chez les Grecs, et, comme ces derniers, sont privés, non-seulement de toute idée de beauté, mais encore de toute intention d'imitation : c'est ce que je me propose de développer aujourd'hui.

On peut assigner trois principales causes de cet état stationnaire des arts en Égypte : c'est à savoir, une conformation physique peu favorable à l'art, et uniforme chez tous les individus d'une même caste; la nature du gouvernement identifié avec la religion; et la condition des artistes.

Quant au premier point, il n'est pas douteux qu'à cette époque primitive où les artistes, je ne dirai pas *créèrent*, mais *reçurent* d'une manière quelconque le type de leurs idoles, ils n'eussent cherché à copier ce qu'ils avaient sous les yeux, ce qu'ils voyaient dans la nature; c'est ce que l'instinct seul de l'homme porterait à croire, indépendamment de témoignages historiques (1). On voit par tout pays les enfans essayer d'imiter,

---

(1) Théodoret, *Serm.* III, p. 519, cité par Winckelmann.

quoique imparfaitement, ce qu'ils voient autour d'eux; et l'on sait que les peuples sauvages, qui sont à l'humanité entière ce que les enfans sont à la société civile, ne savent concevoir d'autres images de la forme, de la couleur et de la beauté, que celles qui leur sont familières. Si le diable est noir pour les enfans blancs, il est blanc pour les nègres ; et l'on a dit, avec raison, que la Vénus des Hottentots serait un monstre en Europe, comme la Vénus de Médicis serait un monstre en Afrique. Les Égyptiens ne pouvaient donc différer sur ce point des autres hommes.

Or, quelle idée de la beauté pouvait être conçue par des artistes, qui n'avaient les yeux frappés que d'objets où dominait la conformation africaine : les lèvres épaisses, le profil incliné et déprimé, le menton rentrant et petit, les pommettes saillantes, les yeux au niveau du front, le nez aplati, la carnation brune, dernier trait attesté par une locution devenue proverbiale dans l'antiquité?

Il résulte des observations anatomiques faites en dernier lieu sur les crânes des momies (1), que la conformation variait en Égypte, en raison des diverses castes dans lesquelles cette nation était

(1) Voyez la note 18 du dernier commentateur allemand de Winckelmann, t. VII, pag. 254-255.

divisée. Ainsi, il est prouvé que les crânes des momies de l'ordre le plus commun appartiennent à une toute autre race, que ceux des momies richement préparées. On a dû conclure de ce fait que la population primitive de l'Égypte était de deux espèces, savoir : le peuple, ou la partie sujette et asservie, originaire d'Éthiopie, et la caste des rois et des prêtres, ou la caste conquérante et dominatrice, de race asiatique, et probablement d'extraction indienne. On regarde aussi avec raison cette extrême maigreur de la taille au-dessus des hanches, qui se remarque à la plupart des statues de femmes égyptiennes, comme un trait de conformation indienne qui se retrouve en effet de nos jours chez les Bayadères. Du reste, tous les témoignages des voyageurs anciens et modernes s'accordent en ce point, que la configuration des Égyptiens était infiniment moins belle et moins favorable à l'art que celle des Grecs.

Ajoutez à cela que la rigueur absolue avec laquelle se maintint la séparation des castes dans l'ancienne Égypte, dut contribuer puissamment à perpétuer cette conformation particulière, type de la nation, et par conséquent à rendre l'art uniforme comme son modèle. Si, chez nos peuples modernes, où le croisement des races n'est interdit ni par les lois, ni par les mœurs, on re-

marque cependant une sorte de physionomie commune, de type en quelque sorte national et domestique, dans les familles qui s'allient toujours entre elles, et chez les nations qui se répandent peu au dehors, que devait-ce donc être dans l'antique Égypte, où la population se trouvait partagée en deux grandes classes qui ne pouvaient jamais se rapprocher l'une de l'autre; puis subdivisée en plusieurs castes particulières, où chaque profession, héréditaire dans chaque famille, maintenait invariablement, avec le type originaire de la race, l'empreinte et la physionomie du métier? La raison donc, d'accord avec l'observation des monumens, nous prouve que l'art, déjà privé en Égypte d'un modèle favorable, n'y eut pas davantage la ressource de la variété dans les nombreux individus de ce modèle. De la manière dont la religion et la politique avaient conformé l'homme en Égypte, tous les individus d'une même famille, tous les membres d'une même caste devaient tellement se ressembler les uns aux autres, que presque toute *individualité* avait disparu entre eux. La physionomie particulière de chacun d'eux s'était comme effacée sous l'empreinte universelle; l'homme de la nature, l'homme de l'Égypte, avait dû disparaître sous cette espèce d'homme artificiel créé par les institutions; en sorte qu'il serait permis de dire

qu'il n'y eut, dans toute l'ancienne Égypte, qu'*un* ou tout au plus *deux Égyptiens* multipliés un certain nombre de fois; de même qu'il est rigoureusement exact de dire que toutes les statues égyptiennes se réduisent à une seule indéfiniment répétée.

Cette observation se vérifie encore sur les monumens égyptiens qui représentent des animaux. On y remarque en effet une liberté de travail, un choix et une variété de formes, une vérité et même un mérite d'imitation, qui contrastent avec l'uniformité, la raideur, l'absence de mouvement et de vie que présentent les effigies humaines. C'est qu'indépendamment des raisons religieuses et politiques, qui rendaient probablement la représentation d'un animal, quel qu'il fût, moins importante, comme elle est, de fait, moins difficile que celle de l'homme, les différentes races d'animaux, sauvages ou domestiques, n'avaient pu être classées, et pour ainsi dire parquées comme les différentes castes d'hommes, maîtres ou sujets; qu'ainsi l'artiste, pouvant toujours étudier son modèle en liberté, pouvait de même donner à son image plus de variété et de mouvement, et se dédommager, en imitant des bêtes au naturel, de la contrainte qu'il éprouvait, quand il représentait des rois ou des prêtres.

Quant à la seconde raison du peu de progrès

que l'art fit en Égypte, raison tirée de la nature du gouvernement, il suffirait d'alléguer la fameuse loi rapportée par Platon (1), et tant de fois citée d'après cet écrivain; loi qui interdisait aux artistes de s'éloigner, en quoi que ce fût, dans l'exécution des simulacres, du type consacré par l'autorité publique. Et en effet, Platon ajoute que tous les ouvrages d'art exécutés de son temps, c'est-à-dire à l'époque de la domination des Perses en Égypte, étaient absolument semblables à ceux qui passaient pour avoir été produits des milliers d'années auparavant. De là cette uniformité véritablement prodigieuse, entre des productions que sépare une longue suite de siècles, et qui ne diffèrent tant soit peu, si l'on excepte les symboles ou les attributs variés pour chaque divinité, que par la proportion, le travail ou la matière.

L'impression qu'on ne peut s'empêcher de recevoir à l'aspect de tant de figures exactement identiques, c'est comment, dans un travail qui n'est pas entièrement mécanique, la main de l'homme a pu reproduire tant de fois la même image, avec un soin pareil, avec une égale fidélité; c'est comment l'art, cultivé par tant d'individus différens, dans un si long espace de temps, a pu rester à ce point uniforme, que mille statues n'en font

(1) Plato, *De legib.* lib. II, *Oper.* t. II, p. 656, E.

qu'une seule, que quinze siècles ne semblent qu'un jour; c'est enfin comment cet art, que nous ne pouvons concevoir autrement que libre et varié, comme la nature, a pu être réduit à la précision, à la régularité d'une machine. Et qu'on ne dise pas que la religion et le gouvernement purent bien prescrire la loi dont parle Platon, aux auteurs des simulacres des dieux, mais non à tous les autres : d'abord, *parce que Platon ne fait pas cette distinction, et parle de toute espèce de figures sans exception ;* en second lieu, parce que la faculté de représenter des figures sous la forme humaine semble avoir été restreinte, chez les Égyptiens, aux dieux, aux rois et aux prêtres, trois ordres de personnes qui n'en faisaient réellement qu'un seul, attendu que les dieux passaient pour avoir été autant de rois de la nation, et que les rois eux-mêmes n'étaient que des prêtres (1); du moins, n'y a-t-il à ma connaissance ni tradition ancienne, ni témoignage quelconque, qui induise à croire que des statues furent érigées à toute autre personne qu'un dieu, un roi ou un prêtre; et, dans cette foule d'ouvrages de l'art égyptien que nous possédons à présent, et sur lesquels se lisent des inscriptions qui en font connaître le sujet, ne s'en est-il encore trouvé au-

---

(1) Dior. Sic. I. 44.

cun qui soit étranger à cette triple catégorie, qui offre une représentation vraiment individuelle d'un personnage en dehors de la caste privilégiée. L'art étant ainsi constitué au service exclusif de la religion et du gouvernement, deux choses qui n'en faisaient réellement qu'une; l'art, dis-je, étant à la fois un privilége et un métier, une fabrication d'objets sacrés réduite en une opération mécanique, comment cet art eût-il pu s'élever à ce degré de perfection qui exige toute la liberté de la main, toute l'indépendance de la pensée, qui ne peut avoir lieu que par un concours d'émulations et d'efforts?

Ne savons-nous pas d'ailleurs, par notre propre expérience, que, dans ces simulacres offerts à la piété publique, plus l'œuvre est informe et marquée du sceau de la vétusté, plus elle inspire de respect, plus elle recueille d'hommages, plus il importe conséquemment que tous les objets qui se rattachent à son culte soient empreints du même caractère, afin de participer à la même vénération? Jamais, dans la Grèce elle-même, au temps les plus florissans de l'art, le Cupidon de Thespies, chef-d'œuvre de Praxitèle, n'imprima sans doute autant de respect que la pierre informe qu'on supposait tombée du ciel. L'Italie moderne nous offre à chaque pas le même fait à vérifier. Le tableau qui attire le plus dans chaque église le

concours, les hommages et les dons des fidèles, n'est pas celui qui brille au plus haut degré du mérite de l'art, ou dont l'auteur est cité dans ses fastes; c'est la peinture la plus gothique, la plus enfumée, la plus fortement empreinte de ce type bysantin, qui est à l'art moderne ce que le type égyptien fut à l'art des Grecs; surtout l'image la plus richement décorée, la plus chargée de bijoux, de colliers, de diadêmes, en un mot, une Madonne du prétendu saint Luc, et non une vierge de Raphaël. Il semble que ces vieux simulacres s'élèvent et s'ennoblissent dans la croyance du peuple, à raison des siècles qui ont passé sur eux, et dont la rouille s'y est imprimée. Ils reçoivent du temps une sorte de consécration que la main de l'homme, quelque habile qu'elle fût, ne saurait jamais leur donner. Moins l'art y est sensible, plus on est disposé à y croire; et il semble en un mot que moins l'artiste s'y montre, plus la divinité s'y manifeste. De là la nécessité de ne rien changer, de ne rien innover dans tout ce qui tient au culte de ces simulacres privilégiés : c'est dans ces sortes de choses qu'il importe surtout de perpétuer l'idole, pour conserver la foi. S'il était permis de mêler le sacré et le profane, ou de comparer les petites choses aux grandes, je dirais que l'idole en bois noirci que l'on révère à Lorette, doit ressembler beaucoup à l'antique

idole de la Diane d'Éphèse. La maxime des Égyptiens, de n'admettre, de ne tolérer aucune déviation du type consacré, aucune infraction du principe établi, était donc conforme à la nature, à la nécessité même des choses, dans un gouvernement théocratique, où tout était fondé sur le respect des objets divins, et des hommes qui prétendaient l'être; où la moindre altération du signe pouvait conduire à celle du dogme, et le mépris de l'idole amener la chute du système. Dans toute société modelée par la religion et gouvernée par ses ministres, il faut nécessairement que tout subsiste de la manière que tout a été réglé; là où tout procède, dans les plus petites choses, comme dans les plus grandes, en vertu d'une révélation, il est clair que la plus légère innovation est une excessive audace, puisqu'elle tend à substituer l'action de l'homme à la volonté d'un Dieu. Un changement quelconque dans l'objet du culte en suppose un presque infaillible dans la croyance, et conséquemment dans la constitution; et pour moi, il m'est démontré qu'un homme capable de faire en Égypte une statue grecque, eût été capable d'y faire par cela même une révolution politique.

La troisième raison que j'ai indiquée de cet état stationnaire de l'art en Égypte, est dans la condition même des artistes, c'est-à-dire dans la

loi qui rangeait toutes les professions industrielles, y compris celles qui ont rapport aux beaux-arts, dans la troisième et dernière classe du peuple (1). Au moyen de cette classification, et par suite de la nécessité où était chaque individu, d'exercer le métier de son père (2), *sans pouvoir jamais changer ou améliorer sa condition primitive*, l'artiste, *réduit au rôle subalterne d'artisan, privé des deux puissans mobiles qui élèvent partout ailleurs le métier à la dignité de l'art, et l'homme au-dessus de lui-même*, l'intérêt et l'émulation, ne pouvaient produire et ne produisaient effectivement que des ouvrages marqués au coin de cette uniformité qui est la seule perfection d'une machine. Aussi arriva-t-il en Égypte ce qui arrive encore de nos jours partout où est établi le régime des castes, ce que nous voyons dans l'Inde et à la Chine, où des peintures et des sculptures, exécutées il y a plusieurs siècles, semblent sorties de la même main, ou, pour mieux dire, de la même fabrique que celles qui s'exécutent de notre temps. Il y a là un modèle, une sorte de patron traditionnel, qui se répète toujours, s'améliore rarement, et ne s'altère jamais. L'homme réduit à la condition de

(1) Herodot. II, 167.
(2) Diodor. Sic. I, 74.

machine, fait, dans chaque profession, ce que faisaient ses pères, et le fait de la même manière. Les générations se succèdent, les siècles se suivent, mais les principes se perpétuent, et les œuvres se ressemblent. Et comment en serait-il autrement, là où la religion a prescrit un type, et où l'homme, chargé de le rendre, ne peut ni s'éloigner de son modèle sans impiété, ni sortir de son état sans rébellion?

Ajoutons enfin une dernière considération : c'est que les artistes égyptiens étaient privés de l'étude la plus essentielle au dessin, je veux dire de la connaissance de la structure du corps humain, attendu que l'anatomie était prohibée en Égypte, par suite de ce religieux respect pour les morts, qui non-seulement empêchait qu'on en permît la dissection, mais qui voulait encore qu'après l'incision unique faite dans le flanc d'un cadavre pour en extraire les intestins et procéder à l'embaumement, le paraschiste, ou l'homme chargé par état de cette opération à la fois nécessaire et sacrilége, prît aussitôt la fuite, afin de sauver sa vie contre le ressentiment des parens du mort, qui le poursuivaient à coups de pierre (1).

Après avoir exposé ainsi, le plus succinctement qu'il m'a été possible, les raisons pour lesquelles

---

(1) Diodor. Sic. I, 91.

les arts du dessin ne purent s'élever, chez les Égyptiens, à ce degré de perfection auquel il n'est pas douteux qu'ils n'eussent pu parvenir, par une culture de tant de siècles, au sein d'une nation patiente et industrieuse, il me resterait à faire connaître précisément l'état dans lequel ces arts se maintinrent et demeurèrent fixés, par suite de toutes les causes précédemment indiquées. Mais, d'abord, nous devons distinguer dans l'histoire de l'art égyptien, *tout uniforme, tout stationnaire qu'il fût dans son ensemble;* nous devons, dis-je, distinguer au moins trois époques : la première, qui fut celle de l'ancien gouvernement de ce pays, durant laquelle le style primitif se maintint dans toute sa pureté, aussi bien que le culte et le gouvernement national; la seconde, qui date de la domination des Grecs en Égypte, et pendant le cours de laquelle ce style éprouva des modifications plus ou moins graves; la troisième, enfin, qui n'appartient pas proprement au style égyptien, *pas plus que l'Égypte, dans tout le cours de cette période, ne s'appartint à elle-même;* je veux parler de cette manie qui s'introduisit à Rome du temps des empereurs, et principalement sous Adrien, d'imiter les simulacres égyptiens, *et généralement de revenir à tous les types étrangers et surannés;* manie qui se retrouve à toutes ces époques de la civilisation, où

l'épuisement et la satiété forcent l'esprit humain à se jeter dans les voies de l'innovation, qui ne sont pas celles de l'invention, bien qu'on semble confondre ces deux choses par suite de la ressemblance de ces deux mots; temps où l'on n'a plus d'autres ressources, pour faire du nouveau, que de refaire de l'ancien, et où le mauvais, qui paraît neuf, est préféré au beau qui a vieilli. Tel fut, à beaucoup d'égards, le siècle des Antonins; et l'intérêt que présente cette curieuse époque de l'histoire, ne fût-ce que par rapport à nous qui nous trouvons dans des circonstances à peu près semblables, mérite que nous nous arrêtions quelques instans à la considérer sous le principal point de vue qui nous occupe.

A l'époque dont j'ai parlé, tous les dogmes du polythéisme, attaqués doublement par l'affaiblissement des mœurs et par le progrès des lumières, combattus à la fois par l'indifférence et par la philosophie, ne se soutenaient plus que par l'ancienne habitude. Le culte existait encore, mais la croyance était éteinte, et l'art, par suite des mêmes causes, avait subi la même révolution. Tous les types du beau avaient été fixés; la perfection s'était montrée sous toutes les formes; il ne restait plus qu'à reproduire ce qui avait été fait, ou à faire mal en faisant autrement; et dès-lors l'art dut se fatiguer en se répétant, ou s'éga-

rer en se jetant dans des voies nouvelles; et ce fut aussi ce qui arriva.

D'ailleurs, avec l'affaiblissement de la foi, l'art avait perdu son grand ressort et le principal élément de son succès; le génie lui-même avait besoin de croire aux dieux qu'il créait; et du moment que l'artiste ne mania plus que du marbre ou du bronze, il cessa de produire des chefs-d'œuvre. Quand les Romains se mirent à dépouiller les temples de la Grèce pour orner des portiques, des palais, des maisons de campagne; quand un simple préteur, comme Verrès, put se faire une galerie de statues et de tableaux, en dévastant tous les sanctuaires de la Sicile; quand, en un mot, on triompha des objets du culte et des monumens de l'art, aussi bien que d'une province conquise, et que les statues des dieux furent traînées en esclavage à Rome, comme les rois vaincus, on dut prévoir la chute de la religion, et conséquemment aussi celle de l'art. C'est une vérité fâcheuse à dire, et néanmoins utile à proclamer, qu'il n'est, pour les ouvrages des arts produits pour la religion et consacrés par elle, d'autre destinée que la sienne; ils s'associent à son culte, ils participent à son empire; ils s'élèvent, prospèrent et tombent avec elle. Des tableaux, composés pour un autel, perdent, en passant d'une église dans un musée,

sinon tout leur mérite, du moins toute leur influence, tout leur prestige; dès qu'ils cessent de nourrir la foi, ils cessent de féconder le génie; et l'âge des musées n'arrive ordinairement qu'après celui des chefs-d'œuvre.

C'est la destination d'un ouvrage d'art, c'est la place qu'il doit occuper, c'est l'ordre d'idées, de sentimens, de croyances, dans lequel il est appelé à figurer, qui fait une partie de son mérite, de son succès, et, jusqu'à un certain point, du talent de son auteur. L'Italie moderne ignora, presque jusqu'à nos jours, ce que c'était que des galeries ou des expositions de tableaux. Chaque église servait de musée, mais d'un musée où chaque objet était à sa place, où chaque statue correspondait à une intention; où chaque tableau, placé sous son vrai point de vue, sous l'influence magique du lieu pour lequel il avait été fait, du jour qui devait l'éclairer, de la religion qui l'avait consacré, produisait un effet sûr, profond et durable; et, pour tout dire en un mot, l'Italie entière était un vaste musée, précisément parce qu'elle n'avait pas de musées. Aujourd'hui qu'elle se met à faire, à défaut de statues et de tableaux, des collections où l'on rassemble beaucoup des uns et des autres, je n'ose dire ce qui en adviendra; je m'en tiens, pour ne pas me brouiller avec mon siècle, à l'exemple des

Romains, qui purent bien faire des galeries et des musées avec les productions des artistes grecs, mais qui ne donnèrent jamais de successeurs à ces artistes. On les admira, on les copia, mais on ne les recommença plus. C'était le temps où, par satiété du bien et par impuissance du mieux, il fallait à tout prix du nouveau, et l'on eut du pire.

A cette époque donc, des religions étrangères ou nouvelles s'emparaient d'une société vieillie, et cherchaient à se faire jour de toutes parts au sein d'une civilisation épuisée. Les cultes persans et égyptiens, sans parler de cet autre culte qui préparait alors dans l'ombre une domination lente, mais sûre, envahissaient partout le monde romain. Le persan Mithra, l'égyptienne Isis, l'alexandrin Sérapis, disputaient aux anciens dieux d'Athènes et du Capitole une croyance affaiblie dans tous les cœurs, usée dans tous les lieux, et qu'on ne pouvait essayer de renouveler, qu'en lui fournissant de nouveaux objets. Alors il se fit comme un débordement du Nil sur toute la face du monde connu; on reproduisit sous toutes les formes, de toutes les manières possibles, ces vieilles idoles de l'Égypte, qui n'avaient ce charme de la nouveauté, précisément que parce qu'elles étaient antiques. Par la même raison, on se mit à fouiller dans les anciens sanc-

tuaires de la Grèce, pour en tirer les images les plus surannées, conçues dans le style primitif. On essaya de retremper pour ainsi dire l'art et la religion à leurs anciennes sources; mais ces sources étaient taries; et cette espèce de replâtrage du vieux polythéisme, ces efforts impuissans de faire du neuf avec tout ce qui était usé, ce rajeunissement de l'art antique, pareil à celui du vieil Éson, eurent en effet le même sort; l'art périt dans les mains qui voulaient le renouveler; et à part quelques répétitions conçues dans un système raisonnable et exécutées avec talent, de plusieurs belles statues grecques, il ne nous est resté du siècle des Antonins que des monumens égyptiens, qui ne sont pas proprement égyptiens; que des imitations de l'antique, qui ne sont pas vraiment antiques; en un mot, des choses assez semblables à ce qu'on nommerait chez nous des pastiches, si, au lieu de tirer le meilleur parti possible des excellens modèles que nous possédons, nous nous mettions à reprendre l'art au point où il était au quinzième siècle, et à recommencer l'école d'Albert Durer ou de Pérugin, sans réfléchir que ces grands hommes suivaient alors la route naturellement tracée devant eux, et marchaient pas à pas en avançant toujours, tandis que nous, pour les rejoindre, nous serions obligés de reculer en arrière, et de rétrograder

jusqu'à eux de toute la distance qui nous en sépare.

Je reviens aux époques de l'histoire de l'art chez les Égyptiens, et, après avoir établi en général trois de ces époques, j'ajoute qu'il faut encore distinguer, dans le style égyptien, ce qui est propre à ce style de ce qui n'y est qu'accessoire ou accidentel. Or, les propriétés générales de l'art, ou, ce qui revient au même, la science que les artistes avaient du dessin, consista à rendre les contours des figures par des lignes droites, ou le moins éloignées que possible d'être droites. De là l'absence totale de muscles, de veines, de plis ou de contractions de la peau, en rapport avec le mouvement ou l'attitude de ces figures, et en même temps, le caractère imposant et monumental qu'il faut bien y reconnaître, et qui tient précisément à cette absence de détails qui, dans les ouvrages de l'art, où ces détails sont multipliés et d'une forme vulgaire, constituent ce qu'on appelle une nature pauvre et commune. Il devait donc résulter deux choses de ce système de l'art égyptien, savoir: une grande uniformité dans la manière de concevoir et de traiter les simulacres de telle ou telle divinité, puisque l'artiste procédait toujours, pour quelque figure que ce fût, par des lignes simples, par de grandes masses, sans se permettre jamais ces plans croisés,

brisés à l'infini, qui répondent à tous les accidens de la nature humaine; en second lieu, que des simulacres ainsi exécutés, privés qu'ils étaient, si l'on veut, du charme de l'imitation, mais exempts aussi des inconvéniens d'une imitation ou fausse ou triviale, offraient ce caractère grave, religieux, solennel, qui était, ce que nous ne devons jamais perdre de vue, la première condition, la première nécessité du culte égyptien.

Ce caractère est, en effet, si bien empreint dans les productions de cet art, et il s'y trouve si indépendant à la fois de leur perfection matérielle et de leur imperfection imitative, qu'il nous frappe nous-mêmes à la distance de tant de siècles, et avec une manière de voir toute différente. J'ajoute que les Grecs en furent probablement frappés de la même manière, à l'époque où le génie de l'imitation, qui commençait à se développer chez eux, fut admis à l'école des Égyptiens. Ce qu'il y avait de simple et de grandiose dans les monumens de ce peuple, cette simplicité de lignes, cette absence de mouvemens, cette privation de détails; en un mot, tout cet appareil imposant qui fait que la moindre figure égyptienne a quelque chose de colossal, précisément parce qu'elle n'a rien d'humain, dut agir fortement sur l'imagination d'un peuple comme les Grecs. Peut-être ne serait-ce pas s'abu-

ser que de trouver, dans cette impression produite par l'Égypte, le principe de cette grandeur idéale qui fut le caractère de l'art grec, et dont la combinaison avec la vérité imitative constitue tout le secret, toute la merveille de cet art divin. Si l'on admet cette conjecture, à laquelle ne répugnent ni les faits, ni les monumens; si l'on reconnaît que les Grecs ont appris des Égyptiens à produire la grandeur par la simplicité des lignes, et l'élévation du style par la sobriété des détails, on aura réduit, je crois, à sa juste valeur toute l'influence exercée par l'Égypte sur la Grèce, et cela, dans les termes les plus honorables pour le caractère des deux peuples, et les plus conformes à leur génie.

Entrons maintenant dans quelques détails, et appliquons aux monumens de l'art égyptien ces considérations générales. Tous les simulacres que nous en possédons, *en quelque matière et de quelque dimension que ce soit*, sont *droits*, ou *assis*, ou *agenouillés*, et tous, dans quelque position qu'ils se trouvent, adossés à un pilastre, *ou du moins si rarement isolés d'un appui quelconque, que cette exception confirme plutôt qu'elle n'affaiblit la règle générale*. Pour les figures en pied ou debout, qu'elles représentent un homme ou une femme, elles ont habituellement les deux bras rabattus sur les côtés, ou

croisés symétriquement sur la poitrine; quelquefois l'un des bras est détaché de sa position verticale et ramené en avant, tandis que l'autre reste étendu le long du corps; mais toujours, dans quelque position qu'ils occupent, l'un et l'autre sont imperturbablement fixés et comme cloués dans cette position : on sent qu'ils tiennent au bloc encore plus qu'à la personne. Rarement les deux bras sont-ils détachés en avant, et, dans ce cas, ils s'éloignent peu de la ligne parallèle. Les pieds sont presque toujours parallèles, mais non pas sur le même plan. L'un est toujours placé devant l'autre; et, attendu que celui de derrière, rejeté sur un plan plus éloigné, paraîtrait un peu plus court, par cela même il est ordinairement un peu plus long : sorte de compensation qui paraît avoir aussi été pratiquée par les artistes grecs; du moins en a-t-on un exemple dans les pieds de l'Apollon du Vatican. Quant aux figures assises, elles ont uniformément les pieds sur la même ligne, et les mains étendues parallèlement sur les genoux. Les figures agenouillées portent habituellement en avant une espèce de petit coffret figuré comme un sanctuaire, et renfermant quelques idoles. Les uns comme les autres sont du reste privés de toute espèce de mouvement. Les figures debout ne marchent pas plus que celles qui sont assises ou accroupies;

rien ne se meut en elles, rien n'offre l'image ou l'apparence de l'action et de la vie. Elles sont, sans exister, ou, si elles existent, c'est par leur immobilité même. Elles posent, elles pèsent sur la terre ; elles ne respirent, elles ne vivent pas.

Quant au costume, les statues de femmes sont toujours vêtues, mais pour l'ordinaire d'une étoffe très-mince, qui ne forme aucun pli, et qui suit tellement le nu, qu'on ne pourrait souvent discerner la draperie d'avec le corps qu'elle enveloppe de la tête aux pieds, si l'on ne remarquait précisément au cou et aux jambes un petit bourrelet qui indique chaque extrémité de la draperie. Ce vêtement reste lisse même sur le sein, bien que cette partie soit généralement très-saillante; et comme il était conforme à la nature des choses que la draperie fît plus de plis en cet endroit qu'en tout autre, les artistes se contentèrent, au lieu d'une indication de plis qui eût été un commencement de vérité, c'est-à-dire un commencement d'altération, de tracer sur le sein même un cercle avec des rayons. C'était là, de leur part, un signe manifeste qu'ils savaient observer la nature, et en même temps un aveu tacite que, sans les entraves qui leur étaient imposées, ils auraient pu acquérir le talent de la rendre, puisqu'ils n'étaient pas privés de la faculté de la voir. Ce que je viens de dire explique au reste et justifie la méprise commise par

Hérodote (1), au sujet des vingt statues colossales en bois qu'il vit à Saïs, et qui représentaient autant de femmes. Le véridique historien dit qu'elles étaient nues, ce qui n'était pas; *mais elles étaient vêtues de la manière que j'ai dite, c'est-à-dire de cette draperie si exactement appliquée sur les membres, qu'elle formait comme un tissu incorporé avec la personne elle-même.* Je n'ai rien à dire des statues d'hommes, si ce n'est qu'elles sont nues, à l'exception d'une espèce de tablier qui leur descend des hanches jusqu'aux genoux. Au reste, quand il est question de *nudité*, il faut toujours se rappeler ce qui a été dit, qu'il n'y a jamais, dans les simulacres égyptiens, le moindre détail de peau, ni conséquemment une nudité réelle. Ce *nu* n'y est jamais qu'une enveloppe du corps humain, plutôt que ce corps lui-même. Chaque statue égyptienne est en effet dans son fourreau, dans sa gaîne, comme la momie sous les bandes de linge qui l'enveloppent, et dans la caisse qui l'enferme.

(1) Herodot. II, 130.

Librairie d'Eugène Renduel.

COURS
D'ARCHÉOLOGIE,

PROFESSÉ

PAR M. RAOUL-ROCHETTE,

A LA BIBLIOTHÈQUE DU ROI,

LE MARDI, A 2 HEURES.

PUBLIÉ PAR LA STÉNOGRAPHIE,
AVEC L'AUTORISATION ET LA RÉVISION DU PROFESSEUR.

Prospectus.

Nous croyons servir puissamment le progrès des connaissances utiles, en ajoutant aux Cours, si remarquables à tant de titres, qui se publient de la même manière, le Cours professé à la Bibliothèque du Roi, sur l'*Archéologie*, par M. Raoul-Rochette.

La science de l'antiquité, qui s'appuie sur la double connaissance des faits et des monumens, est une de celles qui ont acquis de nos jours le plus d'importance, de développement et d'intérêt. Le Professeur, chargé de cette intéressante et utile partie de l'enseignement,

possède, par sa position, les moyens de présenter les monumens mêmes qui en font la base, de manière à pouvoir produire sur chaque point l'exemple à l'appui de la doctrine. Enfin, ce Cours, qui est jusqu'à ce moment *le seul* de son genre qui ait lieu en France, mérite encore, à ce titre, de fixer l'attention publique.

Mais c'est peut-être aussi, de tous les Cours recueillis par la sténographie, celui qui, par la nature même des objets qui y sont traités, pouvait le moins se passer de la révision du Professeur. La vue des monumens qu'il est amené à produire dans chacune de ses leçons, comme moyens de conviction et comme pièces justificatives, avait besoin d'être suppléée, pour le lecteur, par de courtes indications des sources historiques et des monumens publiés qui remplissent le même objet. C'est ce que le Professeur a bien voulu consentir de faire, à notre prière, et ce qui contribuera de plus en plus à répandre, au-delà de l'enceinte trop étroite où se donnent ces leçons, des connaissances si intéressantes et si neuves.

Dire que ce Cours est professé par M. Raoul-Rochette, c'est garantir à nos Souscripteurs l'excellence et la supériorité des recherches profondes et savantes que renfermera cette publication.

Le Cours complet se composera de douze leçons, qui paraîtront tous les huit jours.

Les deux premières sont en vente.

Prix de la souscription aux douze leçons : 9 fr., et 10 fr. 50 c. par la poste.
Chaque leçon séparément............ 90 c., et 1 fr. par la poste.

ON SOUSCRIT, A PARIS,

CHEZ **EUGÈNE RENDUEL**, LIBRAIRE-ÉDITEUR,
RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, N. 22.

Toutes les lettres non affranchies ne seront pas reçues ; elles devront renfermer le montant de la souscription.

IMPRIMERIE DE TROUVÉ ET Cie,
RUE NOTRE-DAME-DES-VICTOIRES, N° 16.

TROISIÈME LEÇON.

SOMMAIRE.

Continuation du même sujet. — Objection tirée des figures d'animaux; réponse à cette objection. — Style de la seconde et de la troisième époques de l'art égyptien. — Application de ces considérations générales aux figures égyptiennes à tête d'animal; quelle fut la vraie nature de ces figures. — Pourquoi le corps y fut toujours négligé. — Pourquoi elles sont généralement adossées à un pilastre. — Des figures à tête humaine; style également inimitatif de ces figures. — Type hiératique emprunté des momies; preuves et developpemens de cette idée. — Conclusion; parallèle d'un groupe égyptien, et d'un groupe analogue traité par les artistes modernes.

Je crois avoir prouvé que les artistes égyptiens de la première époque furent étrangers à l'anatomie, qu'ils n'avaient ni la faculté ni la permission de rendre le nu, de varier le costume, d'exprimer le mouvement et la vie. Or, s'ils furent à ce point limités dans la science du dessin et dans la pratique de l'art, comment auraient-ils connu la beauté et

l'expression, ces deux propriétés essentielles de l'art, sans lesquelles nous ne le concevons pas?

La grâce, cette autre propriété de l'art, qui en est pour ainsi dire l'âme et l'essence, leur était aussi complétement inconnue, que l'étaient aux Égyptiens eux-mêmes, suivant le témoignage d'Hérodote (1), les trois déesses qui portaient ce nom dans la riante mythologie des Grecs. C'est dans le même sens qu'il faut entendre le témoignage de Strabon (2), qui remarque, à propos des édifices de l'Égypte, que ces édifices n'eurent jamais *rien de gracieux ni de pittoresque;* ce qui est rigoureusement exact, mais ce qui avait été généralement si mal compris, que le plus docte interprète de Strabon, Casaubon, rend ces paroles de son auteur, par celles-ci : *rien de peint,* qui expriment précisément le contraire de la vérité. Tout le monde sait à présent que *tout est peint* dans l'antique Égypte, les temples comme les statues; *et c'est ici une nouvelle occasion de remarquer combien la seule inspection des monumens sert à rectifier d'idées fausses et à rétablir de faits mal entendus.*

Je dois prévenir ici une objection que j'ai déjà indiquée, et qui ne laisse pas d'avoir une certaine

---

(1) Hérodote, II, 50.
(2) Strabon, *Géograph.* XVII, 806.

gravité. On pourrait opposer, à la manière générale dont je viens d'envisager l'art égyptien, la science anatomique, l'habile expression des muscles et du système osseux, jointes à beaucoup de finesse et de vérité de détails, qu'ont déployées ces mêmes artistes dans un assez grand nombre de figures d'animaux, notamment dans les deux lions placés à Rome, au pied de la rampe du Capitole, dans ceux de la fontaine de l'*Aqua-Felice* (1), dans le sphinx de la villa Borghèse, et dans une foule d'autres figures d'animaux qui ornent les musées égyptiens de Londres, de Turin et de Paris. Mais, loin de chercher à affaiblir cette objection par des considérations, qui pourraient être d'ailleurs dénuées de fondement, sur l'âge postérieur de ces figures d'animaux, il me semble que le contraste même qui se remarque entre les statues humaines, privées de toute science anatomique, de tout détail d'imitation, et ces figures d'animaux, où cette double qualité se trouve quelquefois portée à un assez haut degré, n'en sert que mieux à prouver la solidité des principes que j'ai établis sur la nature même de l'art égyptien : c'est à savoir que cet art, en ce qui concernait les représentations humaines, était asservi à des lois positives qu'il ne lui était pas permis d'en-

(1) Winckelmann's *Werke*, T. VII, Taf. I, A, B, avec la note de ses éditeurs allemands, t. III, p. 317-318.

freindre, à des types consacrés qu'il ne lui était pas possible de modifier, et de plus qu'il lui était interdit de se livrer à aucune étude anatomique; tandis que dans les figures d'animaux, qui n'avaient qu'un usage vulgaire et qu'une importance secondaire, ils pouvaient étudier librement leur modèle, le rendre avec toute la vérité dont ils étaient capables ; et, grâce à la dissection des animaux, qui étaient fréquemmeht embaumés comme les hommes, mais pour lesquels cette opération n'entraînait certainement pas les mêmes inconvéniens de la part de la famille du mort, ils pouvaient de plus produire dans ces représentations toute la science anatomique qu'ils avaient acquise, et qu'on y admire en effet.

Il résulte de là, par une conséquence irrécusable, que les Égyptiens ne furent peut-être pas moins doués que les Grecs du génie imitatif, puisque là où il leur était permis de le déployer, ils le firent avec un grand succès, et en même temps que ce génie, comprimé chez eux par une théocratie sévère, circonscrit dans des limites étroites, et réduit à des figures d'animaux, n'eut jamais qu'un champ trop borné et une sphère trop subalterne pour s'exercer d'une manière digne de lui : conséquence qui prête certainement à de graves considérations philosophiques, et sous le rapport de l'histoire de l'art, et surtout par rap-

port à cet empire si absolu, si universel, que, durant une si longue suite de siècles, la religion put exercer sur l'esprit humain, chez un peuple d'ailleurs doué de tant de qualités heureuses, en restreignant l'œuvre de sa pensée, en façonnant l'œuvre de ses mains, en lui rendant et lui retirant à la fois la liberté, en faisant de l'homme alternativement un artiste et une machine, en ne lui laissant, en un mot, de sa liberté et de son intelligence, que ce qu'il en fallait tout juste pour faire un lion, un chien ou un chacal, sans jamais pouvoir s'en servir à faire un homme comme lui-même.

Il me resterait, pour donner une idée complète de l'art égyptien, à parler du style propre à la seconde et à la troisième époques de cet art, ainsi que des monumens qui y appartiennent. Mais le moindre intérêt qui s'attache à des productions, où le mérite de l'originalité est perdu, sans être remplacé par aucun autre, ne me permet pas de m'étendre au-delà des notions strictement nécessaires. Il n'est pas besoin d'un grand appareil d'érudition pour prouver que les Grecs, devenus maîtres de l'Égypte, durent chercher à y introduire, avec leurs mœurs élégantes et polies, les arts qui étaient le principal ornement de leur civilisation. Mais ces arts de la Grèce, qui plus tard vainquirent les Romains, vainqueurs du monde, trou-

vèrent à la conquête de l'Égypte une résistance presque insurmontable. Là, un peuple façonné par des lois antiques, par des habitudes invétérées, se refusait obstinément à toute impression étrangère. Là, d'ailleurs, les Ptolémées, fondateurs de ce nouvel empire, n'étaient sans doute pas fâchés de trouver une nation si docile au joug, si résignée à l'obéissance, pour qui ce n'était rien que de changer de maîtres, mais dont il eût peut-être été dangereux de changer la manière d'être. Affranchir les Égyptiens, d'une manière quelconque, dans la pratique d'un art si intimément lié à la religion et à la politique; les forcer, par exemple, à faire des statues autrement, c'eût été risquer presque de faire des hommes des Égyptiens eux-mêmes. L'art émancipé pouvait devenir un acheminement à la liberté; des artistes qui auraient cessé de travailler comme des machines, pouvaient devenir à la longue des citoyens; et, sans doute, il convenait mieux à la politique des Ptolémées qu'ils restassent esclaves comme par le passé. En cela, d'ailleurs, le souverain semblait se conformer aux mœurs et aux lois établies; c'était en quelque sorte un hommage que le pouvoir rendait à l'opinion publique, en laissant toutes choses dans le même état, c'est-à-dire la pensée enchaînée et la main captive; et l'on sait que les peuples n'obéissent jamais plus

sûrement, que quand ils sont gouvernés par leurs propres préjugés.

Les Grecs se bornèrent donc à modifier le style égyptien dans quelques détails, sans y rien changer d'essentiel. Ils adoptèrent, entre la privation absolue de détails qui caractérisait l'école nationale, et leur propre méthode, une sorte de terme moyen, dans lequel prédomina cependant toujours le type primordial. Le costume fut la partie de l'art dans laquelle ils se permirent le plus de changemens. La tunique des femmes se distingua, non-seulement de la peau, par quelques plis légèrement indiqués, mais quelquefois même, comme dans deux statues du musée du Capitole (1), et une troisième de la villa Albani (2), d'un second vêtement attaché au-dessous du sein par les deux bouts d'un manteau jeté par-dessus les épaules; costume qui se remarque, légèrement varié, à un assez grand nombre de statues égyptiennes de la seconde époque, et qui paraît avoir été propre aux effigies d'Isis, puisqu'on le retrouve dans la plupart des statues de cette divinité, de travail gréco-romain, notamment à celles du musée du Capitole (3), sans omettre le fragment colossal

---

(1) *Mus. capitol.* III, 79.

(2) Winckelmann's *Werke*, T. VII., Kap. II, §. 20, p. 30.

(3) *Mus. capitol.* III, 7, 73.

adossé au palais de Venise, que le peuple de Rome appelle vulgairement *dame Lucrèce.*

Mais c'est peut-être moins encore dans les modifications plus ou moins importantes de style et de costume, que subit l'art égyptien en passant dans les mains des Grecs, qu'il faut chercher les caractères de la seconde époque, que dans l'exécution même, laquelle offre généralement, dans les productions de cette époque, moins de précision, de franchise et de fermeté. Il est évident que, dans le mélange des deux industries, l'Égyptien avait perdu de la sûreté de sa main, dans la même proportion que le Grec y avait porté les habitudes de la sienne. Il n'est pas moins constant non plus que l'un et l'autre, en prétendant concilier des qualités contradictoires, en cherchant à tempérer le style inimitatif, mais monumental, de l'antique Égypte, par les procédés d'art et de goût de la Grèce, n'avaient produit qu'un mélange bâtard, où l'originalité n'existait plus, où la vérité n'existait pas encore. L'Égypte était trop rebelle à tout autre système que le sien, pour pouvoir subir même l'influence des Grecs; et, quoiqu'on pût citer un assez grand nombre de travaux plus ou moins recommandables, produits en Égypte sous cette influence, il est cependant vrai que les Grecs ne formèrent point en Égypte une véritable école, et que, dans tous ces travaux, le génie grec perdit plus du

sien, qu'il ne réforma de celui de l'Égypte.

J'aurais encore moins à dire touchant les productions de la troisième époque, ou de l'époque d'imitation. J'ai déjà indiqué les motifs qui, vers la fin du premier et dans le cours du second siècle de notre ère, multiplièrent, à Rome, principalement, les simulacres dans le goût égyptien ; et il suit nécessairement du principe même qui donna lieu à ces imitations, que les artistes grecs ou romains qui les exécutèrent, durent se rapprocher autant que possible des originaux égyptiens dans le choix des sujets, dans l'emploi des matériaux, et surtout dans les procédés d'exécution. Aussi choisirent-ils les matières mêmes que leur fournissait l'Égypte, tels que le basalte vert ou noir, le granit rouge, le porphyre, et s'attachèrent-ils à rendre leurs copies si semblables aux idoles égyptiennes, dans la disposition, l'attitude, les attributs, qu'on ne pût les distinguer des originaux. Mais, quoi qu'ils fissent, ils ne purent ou ils ne surent imiter complétement ce qu'il y avait de défectueux dans ces ouvrages : *ils restèrent, en dépit d'eux-mêmes, fidèles au génie grec, en travaillant d'après le système égyptien, et leur talent éclata jusque dans leur impuissance même.* Pour quiconque est tant soit peu initié à la connaissance du dessin, la similitude, qui paraît extrême entre l'original et la copie, n'est qu'apparente, et l'on démêle promptement sous cette

écorce égyptienne, si je puis m'exprimer ainsi, le savoir et l'intelligence des sculpteurs grecs.

Au nombre des plus beaux ouvrages qui appartiennent à cette époque, il faut placer deux statues de granit rouge, d'une proportion plus forte que nature, qui existent à Tivoli, devant le palais de l'évêque, dans lesquelles Winckelmann a été le premier à reconnaître la ressemblance d'Antinoüs figuré, comme dans une foule d'autres simulacres, avec les traits d'une divinité égyptienne (1). Rien n'est plus propre, en effet, que les statues de ce favori d'Adrien, qui mourut en Égypte, qui y obtint les honneurs de l'apothéose, et dont la figure nous est d'ailleurs connue par tant de beaux ouvrages, derniers efforts de l'art expirant; rien n'est plus propre, dis-je, que ces statues, à nous faire connaître avec toute la certitude, avec toute la précision possibles, les caractères propres au style de cette époque d'imitation. On ne les trouve pas moins manifestement empreints dans ces nombreux simulacres tirés des ruines de la ville Adrienne, à Tivoli, et conservés à Rome, au musée du Capitole. On sait qu'Adrien, ardent promoteur de toutes ces superstitions nouvelles par lesquelles il cherchait peut-être, dans le renouvellement du polythéisme vieilli, à rajeunir ses sen-

(1) *Werke*, T. VII, Kap. II, §. 24, p 35-36.

sations usées, avait réuni dans sa maison de campagne de Tibur des édifices dans le goût égyptien avec des édifices grecs ou romains. Les uns et les autres étaient sans doute peuplés de simulacres assortis à leur caractère, dont le desir de complaire à l'empereur, et cet instinct d'imitation si naturel à l'homme, durent multiplier l'usage à cette époque, dans les lieux soumis à cette double influence. De là le grand nombre de simulacres égyptiens provenant en grande partie des fouilles de la ville Adrienne, dans lesquelles le moderne statuaire n'a conservé que l'attitude obligée, que la roideur de la pose, que les attributs consacrés; de manière que l'on s'étonne, en regardant ces simulacres égyptiens exécutés par une main grecque, qu'ils demeurent ainsi immobiles, avec tous les moyens de se mouvoir. De là aussi ces nombreux fragmens de sculpture, principalement de bas-relief, exécutés à la même époque, et appartenant à des autels, à des trépieds, surtout à des bases de candélabres, dans lesquels une main récente se plut à imiter l'œuvre de la sculpture grecque du premier âge, sans doute avec l'intention de faire revivre l'antique croyance en présence de ses antiques idoles; ou tout simplement peut-être de varier l'art épuisé, en reproduisant des types vieillis et conséquemment oubliés.

De ces observations générales sur l'art égyptien,

il est nécessaire que nous passions à quelques applications particulières, pour achever de nous en former une idée juste et précise. Des généralités, quelque fondées qu'elles puissent être sur des données nombreuses et exactes, sont toujours suspectes de quelque esprit systématique; il faut donc entrer dans les détails, afin d'avoir l'occasion de vérifier à l'application le fait qu'on a établi en principe.

Les figures égyptiennes sont divisées en deux grandes classes : celles qui ont une tête humaine, et celles qui ont une tête d'animal; cette dernière est de beaucoup la plus nombreuse; et, sous ce rapport, et aussi par la singularité même du fait qu'elle présente, elle mérite d'être considérée la première.

Il n'est personne qui doute que cette association monstrueuse d'une tête d'animal avec un corps humain, n'ait eu une intention symbolique; que cette intention ait été, comme il paraît probable, de rendre sensibles aux yeux les diverses propriétés dont la nature humaine est susceptible, d'exprimer, par exemple, la force, la pénétration, la patience ou toute autre qualité, par des têtes de lion, de chacal, de bélier ou de tout autre animal; ou bien que cette représentation ait eu, dans le principe, une signification différente, c'est ce qui importe peu à l'objet qui nous occupe. Il nous

suffit de voir dans ce fait seul que l'Égypte trouva, dans le mélange des deux natures, un moyen quelconque de rendre des idées, la preuve péremptoire qu'elle renonça, par cela même, à toute intention d'imiter des corps. En effet, le principe et le but de toute imitation, même imparfaite, sont de faire croire à l'existence de l'objet dont elle offre l'image. Un corps humain mal conformé par la main d'un enfant ou d'un sauvage, a toujours, dans l'intention du moins de l'auteur de cette ébauche, l'apparence d'un corps humain. Mais en montrant aux yeux un corps d'homme surmonté d'une tête de crocodile, l'Égypte n'eut certainement jamais la pensée de faire croire à la réalité d'un pareil être; c'était donc une intention qu'elle voulait rendre sensible, plutôt qu'une image réelle qu'elle prétendait offrir; c'était un signe d'idées beaucoup plus qu'une apparence d'objets; l'art ainsi traité n'était qu'une manière de rendre la pensée matérielle, sensible, palpable; en d'autres termes, l'art n'était qu'une écriture.

C'est en effet à cette conséquence irrécusable que nous ramène l'observation attentive de tous les monumens de l'art égyptien; et cette conséquence ne ressort pas moins invinciblement de tous les faits relatifs au système de la langue écrite de l'antique Égypte. Le premier moyen de com-

muniquer la pensée qui y fut établi, et le seul qui y demeura toujours *sacré*, consista, comme on sait, à exprimer chaque objet réel et physique par son image abrégée, de même que chaque idée morale ou abstraite, par un signe conventionnel. Les combinaisons, variées jusqu'à l'infini, de la nature humaine avec celle des animaux, étaient au nombre de ces signes qui offraient à la fois l'image la plus familière et l'intelligence la plus facile, qui se prêtaient le plus commodément à des abstractions philosophiques et à des applications populaires. Il se fit donc, dans la langue écrite, un grand usage de ces figures composées : nous les retrouvons par milliers sur les bas-reliefs, sur les caisses des momies, sur les papyrus funéraires, sur tous les monumens qui nous restent de l'écriture sacrée ou hiéroglyphique de l'antique Égypte; elles s'y présentent soit avec une seule tête d'animal sur un seul corps humain, soit avec deux têtes ou quatre têtes accouplées du même animal, soit enfin avec des têtes variées sur un même corps; et dans tous ces cas, la simplicité ou la multiplicité du signe en change bien la valeur, mais n'en change pas la nature : c'est toujours une image symbolique revêtue d'un corps sensible, c'est-à-dire une *idée* représentée par une *figure*.

Telle est donc indubitablement la nature de ces figures, d'avoir appartenu primitivement à un sys-

tème d'écriture, et non à un système d'imitation; d'avoir été des élémens d'une langue écrite, et non point d'un art proprement dit; d'avoir été des idées, des mots, des lettres, si l'on veut, et non point des statues. Lorsqu'ensuite ces signes furent extraits de l'écriture dont ils avaient fait partie, lorsqu'ils furent isolés de tout autre signe, lorsqu'ils furent taillés en pierre ou en bois, fondus en bronze ou modelés en terre, pour former de véritables statues, ils ne perdirent pas pour cela leur nature symbolique ni leur valeur idéographique. Le mélange des deux natures était toujours là pour faire prédominer l'image de l'idée dans la représentation du signe, pour avertir les yeux que c'était là une pensée écrite, et non un être physique; pour montrer, dans ce corps humain servant de support à une tête d'animal, la personnification d'une idée morale, et non pas l'image d'un être réel.

Les statues égyptiennes, en quelque matière et de quelque proportion qu'elles fussent exécutées, demeurèrent donc ce qu'elles avaient été dans le principe, des élémens de la langue écrite; c'étaient, si je puis m'exprimer ainsi, des caractères majuscules de cette langue, qui rendaient l'idée plus sensible à proportion que la représentation en était plus imposante. L'impression de cette idée, son effet sur l'imagination du peuple, s'ac-

croissait ainsi à ses yeux de toute la hauteur du colosse, de tout le prix de la matière. Il en était, si je puis me servir de cette comparaison emprun-tée à un autre ordre de choses, il en était de ces statues égyptiennes de taille gigantesque et ornées de peintures, comme des lettres majuscules peintes et dorées de nos manuscrits gothiques : ces lettres ne changent pas de valeur, mais elles brillent, elles ressortent davantage : de même les statues égyptiennes, signes isolés d'idées abstraites, frappaient d'autant plus qu'elles étaient plus grandement taillées, plus richement décorées; mais, encore une fois, il n'y avait dans ces statues égyptiennes ainsi détachées, non plus que dans les figures semblables qui faisaient partie de l'écriture, rien autre chose que des idées : l'imitation y était étrangère, et l'art, conséquemment, y était inutile ou indifférent.

S'il fallait d'autres preuves à l'appui de cette manière d'envisager les idoles égyptiennes à double nature, on les trouverait dans l'observation matérielle et facile à vérifier, que, dans toutes ces figures, de quelqu'ordre qu'elles soient, *le corps est toujours la partie négligée.* Cette observation a été constatée par un homme qu'on ne soupçonnera pas de voir les productions de l'art égyptien avec des préventions défavorables, par

M. Champollion le jeune (1); et les causes qu'il a indiquées de cette sorte de disparate entre la tête d'animal, qui était la partie essentielle et déterminative du signe, et le corps de la statue, qui n'en était que la partie accessoire et subalterne; ces causes, dis-je, sont trop en rapport avec les principes que j'ai établis, pour qu'il ne me soit pas permis d'y trouver une confirmation de mes propres idées. Il résulte évidemment de ce fait, qu'en sculptant des corps humains surmontés d'une tête d'animal, les Égyptiens s'attachèrent exclusivement à rendre d'une manière forte et vraie la partie du signe qui caractérisait l'idée qu'ils voulaient exprimer ou la divinité qu'ils voulaient honorer, c'est-à-dire, la tête d'animal, et négligèrent tout-à-fait le torse, les bras, les jambes, les mains et les pieds de l'homme, parties qui, de quelque manière qu'elles fussent exécutées, ne changeaient rien en effet à la valeur du signe; il résulte, dis-je, évidemment, de ce fait, que l'art de la sculpture ne fut point, pour les Égyptiens, un art d'imitation. Dans le système de l'Égypte, une figure composée comme nous l'avons vue, n'étant autre chose qu'une idée simple ou complexe, où la *tête* était l'idée même, et le *corps* un simple accessoire, celui-ci ne servait donc que de support, et,

(1) *Première lettre à M. de Blacas*, p. 10.

à proprement parler, que de piédestal à l'image représentée; et pour cela qu'était-il besoin de détails d'imitation, de finesse d'exécution, de science anatomique, de dessin, d'art, en un mot?

Il y a plus: une statue égyptienne n'étant autre chose qu'une idée, laquelle avait bien sa valeur intrinsèque et indépendante, mais qui avait en même temps sa valeur relative et liée à d'autres idées, une telle statue ne pouvait être complétement isolée de tout autre signe. Comme elle avait fait originairement partie d'un système d'écriture, où sa signification était modifiée par d'autres signes, elle ne pouvait être entièrement détachée de ce système. De là l'usage qui s'établit, quand on isola des figures, de les adosser à quelque chose, comme pour leur conserver quelque partie de leur premier emploi. C'est un fait très-remarquable, et dont on n'a pas encore donné une raison satisfaisante, que la plupart des statues égyptiennes sont appuyées contre un pilastre; le peu d'exceptions qu'on pourrait citer sont, ou d'une époque postérieure, ainsi que Winckelmann l'a remarqué avec raison (1), ou de nulle considération par leur rareté même. Or, quelle put être l'intention des Égyptiens, car ils en eurent certainement une, en adossant ainsi contre un pi-

(1) *Werke*, T. VII, Kap. II, §. 10, p. 22.

lier des statues droites, assises ou agenouillées? Assurément, elles offrent bien assez en elles-mêmes les conditions et l'apparence de la solidité et de la force, pour n'avoir pas eu besoin de cet appui étranger. Dira-t-on que ces figures, ayant servi originairement à la décoration intérieure des édifices, on leur conserva, quand on exécuta des statues isolées, l'appui qui indiquait cette disposition architectonique? Mais cette explication, si peu philosophique en elle-même, est d'ailleurs démentie par les faits. Il est probable qu'on fit en Égypte des figures pour l'écriture, avant de faire des statues pour l'architecture; et si ces figures n'avaient emprunté le pilastre auquel elles étaient adossées, que de l'emploi, comparativement si récent, qui s'en fit pour orner les édifices; l'auraient-elles conservé jusques dans ces innombrables figures, de petite proportion et des matières les plus communes, comme les plus précieuses, qui servaient de bijoux, d'amulettes et de talismans? Tout démontre que les statues portèrent avec elles dans les temples le pilastre auquel elles sont adossées, et qu'elles ne l'y trouvèrent pas; et il en existe une preuve positive, c'est que dans ces temples mêmes, où il s'est rencontré de pareilles figures, elles conservent leur appui particulier, indépendamment du pilier, du mur ou de la colonne en avant desquels elles sont placées.

Or, quelle raison peut-on alléguer de ce singulier appendice des figures égyptiennes, si ce n'est qu'on voulait indiquer par-là la liaison que ces figures avaient eue primitivement, en leur qualité de signes d'idées et d'images symboliques, avec toute une série de signes semblables; en un mot, leur extraction d'un système idéographique? On les représentait attachées à un pilier, pour montrer qu'elles dépendaient toujours du système dont on les avait extraites, qu'elles continuaient d'avoir, dans ce système, leur place, leur signification et leur usage. En un mot, les statues égyptiennes étaient adossées à un pilastre, précisément pour indiquer qu'elles n'étaient point de véritables statues, pour montrer que, dépourvues en elles-mêmes de toute intention d'imitation, comme *figures*, elles n'avaient d'existence et de réalité que comme *idées*.

Il reste, à ce qu'il me semble, bien établi que, dans la première classe et dans le plus grand nombre des statues égyptiennes, il n'y eut et ne put y avoir aucune intention d'imitation, soit qu'on considère la manière dont elles furent conçues, soit qu'on examine celle dont elles sont exécutées. Il résulte de là un préjugé semblable à l'égard des statues de la seconde classe, c'est-à-dire de celles qui offraient une tête humaine sur un corps humain. Cette induction se fortifie

par l'observation déjà faite plus haut, que, dans toutes les statues égyptiennes, soit simples, soit composées, *le corps est toujours la partie négligée*, mais négligée au point, qu'il n'y a jamais ni os ni muscles exprimés, ni indication de chair, ni détails de peau, en un mot, rien de ce qui constitue l'imitation de la nature humaine. Le corps des statues égyptiennes, tout le monde en convient, est moins un corps réel, qu'une sorte de gaine ou d'enveloppe d'un corps humain. On sent, à son aspect, qu'il n'a point les conditions de l'existence, ni les organes de la vie: aussi n'est-il, comme nous l'avons déjà dit, que le support, que le piédestal d'une image symbolique. Maintenant aurait-on mis sur un corps ainsi constitué une tête différemment organisée? Cela seul impliquerait contradiction, et les Égyptiens n'étaient point un peuple inconséquent. A quel propos auraient-ils associé une tête humaine, douée de tous ses organes, avec un corps privé de tous les siens? Pourquoi auraient-ils figuré la partie de l'homme qui fait mouvoir toutes les autres, en lui donnant des membres incapables de servir? Pourquoi, en un mot, auraient-ils fait une tête bien conformée, avec un corps qui ne l'est pas? Le fait est que les Égyptiens n'ont eu ni tant d'habileté ni tant d'inconséquence; le système d'après lequel ils ont exécuté les têtes humaines

de leurs statues, est le même que celui qu'ils ont suivi en exécutant le corps de ces statues. De même que les mains et les pieds de ces statues n'offrent aucune articulation, la conformation du visage, dans les têtes, ne présente, dans aucune de ses parties, cette succession de plans relevés ou arrondis que nous offre la nature et toute œuvre de l'art modelée d'après elle. L'os qui emboîte l'œil, avec une saillie plus ou moins prononcée, s'y trouve habituellement au niveau de l'œil même; la convexité du menton, aussi bien que celle des joues, y est constamment rendue par des contours rectilignes, sans parler de la forme même des yeux, des lèvres, des oreilles, qui s'éloigne plus ou moins de la réalité, et de l'absence totale de la barbe et des cheveux, dont l'indication, bien que grossière, se retrouve sur les plus informes essais de la sculpture grecque ou étrusque, et n'a pu être omise sur des simulacres égyptiens, produits souvent avec une industrie prodigieuse, qu'en vertu d'une intention systématique. Il n'y a donc certainement, dans les têtes des statues égyptiennes, non plus que dans le corps même de ces statues, bien que les unes soient généralement exécutées avec beaucoup plus de soin, et si l'on peut dire, de talent que les autres, il n'y a ni plus ni moins d'étude du vrai, et d'intention d'imitation. Mais la tête

étant le principal *signe* de l'idée, devait être, par ce seul motif, traitée avec une industrie toute particulière; et voilà ce qui explique cette espèce de disparate entre des corps si mal conformés et exécutés généralement avec tant de négligence, et des têtes où le mérite de l'exécution matérielle est quelquefois portée au plus haut degré de finesse et de perfection.

On a prétendu néanmoins trouver, dans quelques simulacres appartenant aux plus anciennes et aux plus belles époques de l'art égyptien, des preuves à l'appui d'une opinion contraire, c'est à savoir, *une extrême variété de physionomie*, et *des différences tranchées, soit dans la coupe de l'ensemble, soit surtout dans les formes de détail* (1). C'est dans la riche collection de Turin que l'auteur de cette théorie nouvelle se flatte d'en avoir recueilli les principaux élémens; et il ajoute que *les têtes humaines de la collection Drovetti sont en général d'une très-bonne exécution, et plusieurs d'entre elles d'un style grandiose, pleines d'expression et de vérité* (2). La vérité de physionomie, les différences de conformation, l'expression et la vérité, enfin le style

---

(1) Champollion le jeune, *première lettre à M. de Blacas*, p. 7.

(2) Le même, *même endroit*, p. 9.

grandiose, seraient des qualités si neuves dans les œuvres de la sculpture égyptienne, si opposées à toutes les idées qu'on s'en est formées jusqu'ici, si peu en rapport avec l'absence totale de ces mêmes qualités dans tous les autres monumens de cet art, si contraires à tout le système religieux d'après lequel on ne saurait douter que ces monumens ont été produits, qu'il ne saurait suffire d'énoncer de pareils faits, sans les appuyer de la confrontation des monumens mêmes qui les autorisent; et c'est ce qui n'a pas encore été fait jusqu'ici. J'avoue, quant à moi, que je n'ai point été frappé, sous le même rapport ou du moins au même degré, des monumens que renferme le musée de Turin, parmi lesquels il en est certainement qui offrent une grande perfection d'exécution, mais toujours dans ce système conventionnel, qui n'est pas, et qui ne fut jamais, quoi qu'on puisse dire, fondé sur une observation réelle, sur une imitation étudiée de la nature. C'est toujours, dans les statues de dieux, de rois ou de prêtres, entre lesquelles on croit trouver une *extrême variété de physionomie*, cette analogie constante, cet air de famille habituel, ce type hiératique, qui ne comporte non-seulement aucune représentation individuelle, aucun *portrait* proprement dit, mais même aucune distinction réelle de tel dieu à tel autre dieu, de tel

homme à tel autre homme, aucune expression positive de l'*âge*, du *caractère*, de la *condition* des personnages soit divins, soit mortels. Je défie qu'on puisse affirmer à quels signes constans, irrécusables, une idole égyptienne du plus beau temps de l'art, se reconnaît d'avec telle autre figure, d'après la seule conformation du visage, et d'après le caractère de la physionomie; ou du moins j'attends qu'on me les signale, avant de prononcer que l'art égyptien a connu *le style grandiose*, *l'expression*, *la vérité* et *l'imitation de la nature*, toutes les qualités, en un mot, qui appartiennent en propre et exclusivement à l'art grec.

Il me reste une dernière considération à présenter, et qu'il importe d'autant plus de ne pas passer sous silence, qu'elle peut offrir un moyen d'explication plus satisfaisant peut-être qu'aucun autre, touchant la vraie origine de ce type hiératique, trait dominant de l'art égyptien. Je veux parler des têtes sculptées et peintes sur les cercueils de *momies*, qui méritent à plus d'un titre et sous ce double rapport, d'être considérées comme productions de l'art. Il n'est pas douteux que s'il eût pu entrer dans les conditions ou dans les ressources de cet art, en Égypte, de rendre la figure humaine avec toutes ses variétés de physionomie, avec toutes ses différences de sexe, d'âge,

de condition, avec tous ses accidens de teint et de couleur, ce ne fût principalement dans les cercueils de momies qu'on en dût trouver les plus nombreux et les plus frappans témoignages. La conservation des morts figurait en première ligne dans les institutions égyptiennes, à la fois comme usage sacré, et comme élément essentiel de salubrité. En effet, les dangers qu'aurait pu occasionner la putréfaction des corps sous un climat aussi ardent que celui de l'Égypte, firent sentir de bonne heure aux prêtres, fondateurs ou régulateurs de la civilisation égyptienne, la nécessité d'embaumer les cadavres non-seulement des hommes, mais encore de la plupart de animaux. De là le caractère sacré imprimé à cette espèce d'industrie qu'on supposait révélée par Osiris, en quelque sorte, comme un dogme fondamental de la religion (1). De là ce nombre prodigieux de momies d'hommes et d'animaux, dont les catacombes de l'Égypte semblent être une carrière inépuisable, et qui prouvent que toute la population de l'antique Égypte s'y était conservée dans les tombeaux. Du reste, l'objet et la nécessité de cette pratique, comme mesure de santé, sont établis par l'existence du même usage commun à d'autres peuples anciens et modernes, qui se trou-

(1) Zoega, *de obelisc.*, p. 329.

vaient placés sous un climat pareil et dans des conditions semblables (1); et surtout par l'observation que les Grecs, les Romains et même les chrétiens continuèrent d'embaumer ainsi leurs morts en Égypte. On connaît maintenant plusieurs momies grecques, dont le cabinet du Roi possède une des plus curieuses, rapportée par M. Cailliaud (2).

Cela posé, il est évident que l'usage de conserver ainsi les corps dans un état de solidité tel qu'ils pouvaient resister à toute espèce d'atteinte, qu'*ils devenaient d'airain*, pour me servir de l'expression de saint Augustin (3), aujourd'hui justifiée par les monumens; de cet usage, dis-je, devait résulter l'idée qui s'établit, de considérer ces corps, rendus ainsi indestructibles, comme des espèces de statues. Nous avons un témoignage des plus remarquables à tous égards, du degré de conservation et d'indestructibilité dont une momie était susceptible, dans le récit que nous fait Hérodote des outrages impuissans que Cambyse fit subir au cadavre d'Amasis, jusqu'au

(1) Creuzer, *Commentat. Herodot.* p. 566-569.

(2) Il en existe deux depuis long-temps célèbres dans le cabinet de Dresde, *Augusteum*, t. I, pl. I et II ; pour celle du cabinet, *voyez* l'Atlas du voyage de M. Cailliaud, t. II, pl. LXVI.

(3) Augustin. *de divers. sermon.*, cap. 12, 120.

moment où, désespérant de l'entamer par le fer, il se décida à le détruire par le feu (1). Il est donc vrai qu'après sa mort, un Égyptien, devenu de pierre ou d'airain, se trouvait par-là même transformé en une sorte d'œuvre de l'art, façonné comme une idole, et, à ce titre, un objet de vénération et de culte, par suite des idées religieuses que la théocratie attachait à cette pratique salutaire. Le soin extrême que l'on apportait, après avoir mis ainsi les corps à l'abri de la corruption par l'embaumement, à les protéger contre toute espèce d'atteinte, en les enfermant dans plusieurs caisses d'un bois incorruptible, en les enveloppant de plusieurs milliers de bandes de linge, en les bourrant, si l'on peut s'exprimer ainsi, d'amulettes de toute espèce, de petites idoles de toute matière, sorte de préservatifs contre les mauvais génies, qui n'ont pourtant pas arrêté les Typhons modernes; ce soin prodigieux de donner aux morts l'attirail et la parure même des vivans, prouve de plus en plus que les anciens Égyptiens avaient eu la pensée de faire de l'homme, après son trépas, presque un dieu, et tout au moins une idole. Mais à cette intention, qui ne paraît plus douteuse, se joignit-il aussi la pensée de conserver l'image du mort en même temps que le

(1) Hérodote, III, 16.

mort lui-même, en d'autres termes, de joindre son portrait à son cadavre? Je ne le pense pas; du moins aucun des masques placés sur la momie enveloppée de linge, ou sculptés sur la caisse de bois qui l'enferme, masques dont on possède un grand nombre dans tous les cabinets, n'offre-t-il bien certainement aucune imitation de traits précis et de formes individuelles : c'est toujours un type général que nous montrent tous ces masques; et cependant rien n'eût été plus facile que de mouler la figure du mort, et de faire servir ainsi son image réelle comme d'enseigne à son tombeau. Cette intention n'est justifiée que par rapport aux momies grecques, dans lesquelles ont été trouvés de véritables portraits. Il en existe plusieurs de cette sorte au musée Charles X, qui paraissent peints à l'encaustique. Mais aussi les Grecs procédaient, dans les arts, par des principes différens de ceux des Égyptiens, tout en suivant leur méthode d'embaumer les cadavres; et ce fait même, que les momies grecques étaient souvent accompagnées de leurs portraits, tandis que les momies égyptiennes n'offrent jamais qu'un masque général, achève de prouver qu'il n'est entré, à aucune époque et sous aucun rapport, dans l'intention des Égyptiens, de faire de l'imitation de la nature l'objet d'une étude ou d'une application quelconque.

Que si l'on examine maintenant la forme géné-

rale des momies, telle que nous la connaissons par d'innombrables monumens, on verra que c'est là le type primitif des simulacres de l'antique Égypte; en d'autres termes, que c'est l'Égyptien mort, rendu incorruptible et devenu idole, et non l'Égyptien vivant et agissant, qui a servi de modèle à l'art de ce pays. Un corps façonné, moins comme un corps réel, que comme l'enveloppe d'un autre corps, et terminé en gaîne; les bras rabattus sur les côtés, les pieds joints parallèlement pour pouvoir se tenir debout; ce corps dépourvu de détails, de formes précises, de muscles et d'articulations, surmonté d'une tête, où la conformation générale de la figure humaine n'est modifiée par aucune expression de traits individuels et de physionomie particulière, avec un appendice pour figurer la barbe, seule distinction entre les deux sexes : voilà ce que nous présentent, à trop peu d'exceptions près, pour que ces exceptions puissent infirmer le principe général, voilà ce que nous présentent les cercueils de momies et les simulacres égyptiens, et ce qui nous autorise à conclure de cette analogie frappante, que les uns ont servi de types et de modèles aux autres.

S'il nous en fallait une autre preuve, ailleurs même que chez les Égyptiens, nous la trouverions dans la forme primordiale donnée à l'ancien simulacre de la *Diane d'Éphèse*, laquelle est si absolu-

ment semblable à celle d'une momie, qu'il est impossible de douter qu'elle ne soit en effet dérivée d'un pareil type (1); et comme, du reste, tous les accessoires, tous les symboles dont ce simulacre était surchargé, accusent manifestement une origine égyptienne, il me paraît démontré que la forme même de ce simulacre n'eut pas une origine ni une intention différente. La forme générale des *Hermès*, c'est-à-dire de ces simulacres façonnés en gaîne carrée avec un buste humain et des pieds joints parallèlement qui sortent de l'extrémité inférieure de cette gaîne; simulacres dont l'art grec, à toutes les époques, fit un si fréquent usage, particulièrement, ce qui est très-digne de remarque, *pour les effigies des hommes illustres*, fournit encore une nouvelle et décisive application du même principe. On peut donc admettre comme fait démontré, que les Égyptiens, en assurant aux morts l'intégrité et l'incorruptibilité de la forme humaine, furent naturellement conduits à se servir de cette forme, comme d'un type universel pour les simulacres, et que c'est de cette *nature morte* que l'art égyptien emprunta les principaux caractères qui le distinguent : cette roideur de

(1) Böttiger, *Andeutungen*, etc. p. 14 : *Die uralte Ephesische Diana ist nichts anders, als eine solche Mumie gewesen.*

pose, cette privation de mouvement, cette absence de détails, en un mot, cette uniformité et cette immobilité, symboles de l'éternité, dont les momies, aussi bien que les idoles égyptiennes, étaient destinées à donner l'idée et à offrir l'image.

Terminons ces considérations générales sur l'art égyptien, par un parallèle qui, si je ne me trompe, est de nature à frapper tous les esprits. Un des sujets qui paraissent avoir été traités avec le plus de soin et de complaisance par les artistes égyptiens, sans doute parce qu'ils étaient les plus chers à la nation et les plus essentiels au culte, est ce groupe d'*Isis allaitant Horus*, qu'on trouve si fréquemment reproduit sur toutes les matières, et dans toutes les proportions. Un groupe à peu près semblable pour le nombre, la disposition, l'âge, le sexe et l'intention des personnages, est celui de *la Vierge avec l'Enfant Jésus sur ses genoux*, ou, comme disent les Italiens, *la Madonna col Bambino*, sujet que la peinture ne s'est pas plus lassée de produire en Italie, que la piété publique de le contempler, sous toutes les formes et à toutes les époques de l'art. Or, en mettant de côté les idées morales et les intentions religieuses, qui ne permettent, sous aucun rapport, de comparer l'objet du culte de l'antique Égypte et celui de la foi du chrétien, en n'envisageant ce groupe que sous le rapport matériel de son exécution,

jamais l'art, travaillant à la fois d'après la nature et d'après un sentiment inépuisable comme elle, ait répété les mêmes traits, ait redit la même expression, ait recomposé la même attitude! Il y a donc entre l'art moderne et celui de l'antique Égypte une différence radicale, essentielle, ou plutôt il n'y a eu d'art chez les modernes, comme chez les Grecs, que parce qu'il y a eu imitation, parce qu'on a voulu, non-seulement représenter des formes, mais exprimer des sentimens, parler à l'âme par l'organe des sens, élever, épurer nos affections au moyen des objets qui les excitent, et, par la représentation offerte à nos yeux du beau physique, produire au dedans de nous-mêmes l'image de ce beau moral, sans lequel il n'y a point d'art, ou rien du moins qui en mérite le nom.

---

que voyons-nous dans l'un et dans l'autre? Le groupe égyptien, toujours également symétrique, rectiligne, immobile, n'offre jamais ni les traits d'une mère, ni ceux d'un enfant, jamais la moindre trace d'une affection, d'un sourire, d'une caresse, jamais le moindre indice de tendresse ou d'émotion, jamais, en un mot, la moindre expression d'aucune espèce. Tout est toujours calme, impassible, imperturbable, dans cette divinité-mère allaitant un fils-dieu, ou plutôt il n'y a là ni divinité, ni mère, ni fils, ni dieu : ce n'est jamais que le signe sensible d'une idée, et d'une idée qui ne s'affecte ni ne se passionne; non la représentation vraie d'une action réelle, encore moins l'expression juste d'un sentiment naturel.

Mais dans le groupe chrétien, depuis le type primitif transmis par les traditions byzantines, jusqu'au modèle accompli, créé par le génie de Raphaël, quelle abondance infinie, quelle prodigieuse variété de traits, de physionomies, de caractères, l'art n'a-t-il pas su tirer d'un motif si simple, si restreint en apparence! Sous combien de formes diverses, la tendresse infinie d'une mère, la pureté ineffable d'une vierge, ce mélange inexprimable d'affection humaine et de vertu céleste, de perfections physiques et de charmes surnaturels, n'ont-ils pas été produits et reproduits par des milliers d'artistes, et plusieurs fois par le même, sans que

QUATRIÈME LEÇON.

SOMMAIRE.

Coup-d'œil général sur l'art étrusque..—Ses rapports avec l'art grec, prouvés par le choix des sujets représentés sur les monumens étrusques.—Faits historiques qui viennent à l'appui de cette observation. — Système politique de l'ancienne Étrurie, favorable au développement des arts. — Influence des institutions religieuses de ce peuple, relativement au même objet. — Caractères généraux de l'art étrusque. — Examen de ses principaux monumens. — L'architecture. — La plastique. — Description d'une urne sépulcrale, trouvée récemment à Chiusi, et qui doit être considérée comme le plus ancien monument de la statuaire étrusque.

Nous allons nous occuper, dans cette séance, de l'art chez les Étrusques, matière vaste, devenue aujourd'hui plus difficile, précisément parce que la critique est devenue plus éclairée. Ce sujet pourrait donner lieu sans doute à de nombreux développemens; mais, comme mon seul objet est de présenter des vues générales sur l'art, de l'envisager dans son ensemble et dans son génie, je me bornerai à des notions som-

maires et précises, à l'appui desquelles j'aurai soin d'indiquer les monumens les plus propres à vous donner une idée exacte autant que juste de l'art étrusque.

L'art des Étrusques vient immédiatement après celui des Égyptiens, dans l'ordre des temps; il le suit de même de très-près pour les propriétés et pour les caractères du style. Nous avons à cet égard un témoignage positif et d'une assez haute autorité; c'est celui de Strabon, qui a remarqué que les figures égyptiennes ressemblaient entièrement aux plus anciennes figures étrusques, de même qu'aux figures primitives du style grec (1). Il y avait donc, à une certaine époque, une conformité sinon réelle, du moins apparente et sensible pour un observateur superficiel, entre les œuvres de l'art égyptien, de l'art étrusque et de l'art grec primitif; l'art étrusque se lie donc par son origine, si ce n'est par son principe, à l'art égyptien. Sous un autre rapport et à une autre époque de son histoire, il se lie de même à l'art grec, par l'influence que ce dernier exerça sur le perfectionnement du style étrusque. C'est sous ce double rapport si digne de notre intérêt, que je me propose d'envisager la série des monumens étrusques qui nous restent.

(1) Strabon, *Géograph.* XVII, 806.

Je ne m'égarerai pas dans des questions d'histoire et de chronologie étrangères au principal objet qui nous intéresse. Que la civilisation primitive de l'Étrurie ait été indigène ou étrangère; que la civilisation y ait été portée par des mains grecques, ou cultivée par des mains nationales, c'est ce que je ne m'occuperai pas de rechercher. Chacun des deux systèmes que je viens d'indiquer, a trouvé des partisans et des adversaires également habiles, et il ne tiendrait qu'à moi de prendre ici parti pour les uns ou pour les autres; mais encore une fois, ce n'est là ni mon intention ni mon objet. Je me contente de rechercher les principaux faits qui tendent à éclairer l'histoire de l'art étrusque, d'indiquer les principaux monumens qui servent à manifester son génie; toute autre discussion serait ici étrangère ou superflue. Or, parmi ces faits, il en est deux du premier ordre et d'une autorité non douteuse, qui prouvent l'influence exercée par les Grecs sur le développement de la civilisation en Étrurie, et conséquemment sur la culture des arts. Je veux parler, en premier lieu, de la langue, dont les caractères sont bien certainement empruntés, soit directement, soit indirectement, à la même source que ceux de la langue grecque. Toutes les lettres de l'alphabet étrusque se retrouvent dans les inscriptions grecques les plus anciennes; et si

l'on a pu déchiffrer jusqu'ici quelques noms propres et, par suite, quelques mots et même quelques phrases entières, dans les inscriptions étrusques qui nous restent, c'est encore à l'aide du grec et de ses racines qu'on a pu y parvenir. Les travaux du docte abbé Lanzi ont fondé à cet égard une doctrine qui n'est sans doute pas complète ni satisfaisante sur tous les points, mais qui a établi du moins la méthode d'interprétation la plus raisonnable et la plus féconde en applications heureuses (1).

Le second fait, et celui-là est peut-être encore plus décisif que le premier, c'est que la série entière des monumens étrusques, telle qu'elle existe aujourd'hui pour nous, se compose de sujets grecs, c'est-à-dire de sujets appartenant soit à la mythologie, soit à l'histoire grecques. On ne saurait se refuser à la conséquence qui résulte invinciblement d'un pareil fait; c'est que l'origine de la civilisation et le développement de l'art, en Étrurie, vinrent pareillement des Grecs : car, si les Étrusques avaient eu, dans le principe, une société fondée sur des institutions, des croyances, des traditions héroïques différentes de celles des Grecs, comment se ferait-il que leurs monu-

(1) Voy. le *Saggio di lingua etrusca, etc.* 3 vol. in-8°, deuxième édit. Firenze, 1825.

mens eussent représenté uniquement des faits qui se rapportent aux institutions, aux croyances, aux traditions de la Grèce? Comment se seraient-ils déshérités eux-mêmes de leur propre histoire, en remplaçant partout, sur leurs monumens, leurs souvenirs nationaux par des exemples étrangers? Cela n'est ni possible ni vraisemblable. Aussi, l'observation que je viens d'indiquer, déjà faite par Winckelmann (1), et suivie par les plus habiles critiques de nos jours (2), a-t-elle été chaque jour davantage confirmée par la découverte et l'examen de monumens nouveaux; et vous pouvez regarder ce fait comme aussi solidement fondé en soi, qu'il est fécond en conséquences. J'ai examiné soigneusement tous ceux de ces monumens qui existent encore, en assez grand nombre, dans quelques villes de la Toscane, notamment à Pérugia, à Cortone, à Chiusi, à Corneto et à Volterre; dans cette dernière ville surtout, le musée public renferme une collection, la plus riche en ce genre qui existe nulle part, d'urnes ou de sarcophages en un albâtre grossier qu'on appelle albâtre de Volterre, et qui forme en effet presque partout le sol de cette partie de la Toscane. Ces urnes ont donc été bien certainement tra-

(1) Winckelmann's *Werke*, t. VII, cap. III, 7, 6.

(2) Niebuhr, *Römische Geschichte*, Th. I, 88.

vaillées sur les lieux et par des ouvriers, aussi bien qu'avec des matériaux, du pays même. Or, tous les sujets représentés de bas-relief sur le devant de ces sarcophages, ont rapport à l'histoire héroïque de la Grèce. On y voit, comme dans une suite de tableaux, presque tous les faits célèbres de l'histoire de Thèbes, du siége de Troie, du cycle héroïque qui suivit immédiatement ce grand événement, surtout les aventures d'Ulysse et les malheurs d'Oreste. Plusieurs de ces bas-reliefs, très-intéressans pour l'histoire des temps héroïques, ont été publiés (1), et je me propose d'en publier moi-même un assez grand nombre resté encore inédit. Le témoignage de ces monumens est décisif. Il atteste que l'art, en Étrurie, était *grec* par le choix et la disposition des sujets. Nous verrons bientôt qu'il était grec pareillement par le caractère et par le style.

Le petit nombre de données historiques d'une date positive et d'une autorité certaine, que nous possédions relativement à l'art étrusque, vient encore à l'appui des faits que je viens d'établir. La plus ancienne offrande qui eût été envoyée au Jupiter d'Olympie, suivant Pausanias qui la

---

(1) Par Dempster, *Etrur. regal.* T. I; par Gori, *Mus. etrusc.*, t. II, et *Mus. Guarnacci;* et par M. Inghirami, *Monum. etrusch. inedit.* ser. II, *Urne.*

vit encore en place, venait d'un ancien roi étrusque, nommé Arimnus, qui vivait à une époque antérieure à celle de Midas et de Gygès, contemporains de Romulus et de Numa. Un peu plus tard, dans le troisième siècle de Rome, les Agylléens, peuple étrusque, avaient formé un riche trésor, et envoyaient de fréquentes ambassades à Delphes. Ces faits prouvent certainement qu'il existait, dès les plus anciens temps, entre la Grèce et l'Étrurie, des rapports fondés probablement sur une communauté d'origine, ou du moins sur une grande analogie de croyances, qui ne peuvent avoir été, l'une ou l'autre, sans une grande influence sur la forme et sur la direction de l'art étrusque. Mais le fait capital, celui dont on ne peut ni révoquer l'authenticité, ni éluder la conséquence, c'est l'émigration du corinthien Démarate, qui vint s'établir en Étrurie avec toute une colonie d'artistes, dans le second siècle de Rome, environ 664 ans avant notre ère (1). Les noms donnés par Pline aux principaux de ces artistes, *Euchir* et *Eugrammus*, peuvent être, comme on l'a soutenu avec plus ou moins de raison, des noms génériques, comme ils sont certainement significatifs (2); mais cela ne change

(1) Pline, XXXV, 3.
(2) Sillig, *Catalog. veter. Artif. v.* Euchir.

rien à l'autorité du fait. Il n'en est pas moins constant que Démarate, en s'établissant dans la ville étrusque nommée depuis Tarquinie, y établit avec lui une école d'artistes grecs; que cette semence des arts de la Grèce, portée sur un sol déjà préparé sans doute à la recevoir, s'y développa rapidement; que, plus tard enfin, le fils de ce même Démarate, devenu roi de Rome sous le nom de Tarquin, y fit régner avec lui ces arts de l'Étrurie importés par des mains grecques. Ce sont là des faits positifs, qu'aucun scepticisme ne saurait ébranler, et qui, servant de base à toute l'histoire de l'art étrusque, prouvent manifestement que cet art subit, dès son principe, l'influence plus ou moins considérable de l'école grecque.

C'est ce que démontrent enfin les monumens; et ce genre de preuves est le plus certain, le plus positif, le plus intelligible de tous.

A la vérité, les plus anciens monumens de l'art étrusque n'existent plus guère pour nous que dans les témoignages de l'histoire; mais nous y recueillons des lumières précieuses. Pline parle de peintures antérieures à la fondation de Rome, qui se voyaient encore de son temps à *Ardée*, ville qui subsiste aussi du nôtre: ces peintures étaient de la main d'un grec d'Étolie, nommé *Helotas*. Il en cite encore d'autres du même âge, qui se voyaient à

Lanuvium, et qui représentaient *Hélène* et *Atalante*, deux personnages de l'histoire héroïque de la Grèce. Il en existait de semblables, et plus anciennes encore, à *Cære*, ville étrusque, la même qui avait un trésor à Delphes (1). Enfin, Quintilien parle de peintures exécutées dans le cinquième et le sixième siècles de Rome, dont le sujet était tiré des fables grecques, et qui portaient, comme celles d'Ardée, des inscriptions en latin ancien. Vous voyez que ce sont toujours des Grecs qui passent pour être auteurs de ces anciens ouvrages, ou des sujets grecs qui y sont représentés. C'est toujours, à quelque époque que ce soit, la Grèce qui instruit Rome et l'Étrurie, qui leur fournit des artistes ou des sujets, qui règne, en un mot, dans les emprunts qu'on lui fait, aussi bien que dans les modèles qu'on lui doit; qui règne à la fois par les hommes et par les choses. Mais jusqu'ici je n'ai pu parler que de monumens depuis long-temps détruits, et l'on peut m'opposer que Pline ne connaissait pas l'histoire ancienne de Rome, et qu'il avait mal étudié l'ancienne histoire de l'art. On peut prétendre aussi que Quintilien se trompait sur l'âge et sur le sens de ces inscriptions en vieux latin. On a

---

(1) Pline, XXXV, 10, 37; et 3, 6.

beau jeu, toutes les fois qu'on est gêné par un témoignage historique, d'en rejeter l'autorité: l'on se donne ainsi, à peu de frais, l'air d'un savant bien profond et d'un penseur bien hardi, lorsqu'il n'en coûte que de déclarer, de son autorité privée, Pline et Quintilien convaincus d'avoir ignoré la langue et l'histoire de leur pays, quand nous raisonnons, nous, sur des monumens qui sont détruits, quand ils parlent, eux, de monumens qu'ils avaient sous les yeux. Laissons donc de côté Pline et Quintilien avec leurs assertions suspectes, et voyons les monumens qui nous restent.

Il fut un temps, qui n'est pas bien éloigné de nous, où les monumens étrusques étaient extrêmement nombreux; on trouvait l'art étrusque presque partout. Aujourd'hui on ne le rencontre presque plus nulle part. Ces monumens auraient-ils donc disparu par quelque soudaine catastrophe, et comme par l'effet de quelque grande émigration? Non; tout est resté de même, ou peu s'en faut; les monumens n'ont pas changé de place ni de nature; l'opinion seule a changé sur leur compte: c'est, en un mot, une révolution de la science qui a produit cette destruction de l'art étrusque. Après avoir vu des ouvrages de la main de ce peuple partout où il pouvait y en avoir, et le plus souvent là où il n'y en avait pas, on en est venu de nos

jours à nier presque qu'il en existe; on soutient à présent que presque tous les monumens réputés étrusques appartiennent à l'art grec primitif, et qu'il faut restituer à la Grèce tout ce qu'on avait, trop libéralement sans doute, attribué à l'Étrurie. Il me semble qu'il y a excès dans ces deux manières de voir, et que la vérité se trouve à peu près à mi-chemin dans l'intervalle qui les sépare. La science a, comme toutes les opinions humaines, ses vicissitudes, ses retours, et, si je puis parler ainsi, ses accès d'humeur et de caprice; elle a même aussi, qui le croirait, ses objets de mode et de fantaisie: on revient à des opinions abandonnées, pour s'en éloigner de nouveau; on élève des systèmes sur les ruines et avec les matériaux d'autres systèmes; et c'est surtout ce qui est arrivé relativement aux Étrusques. Tout était étrusque, dans les monumens de l'ancien style, du temps des Gori, des Passeri, des Caylus. Aujourd'hui, à moins d'un siècle de distance, c'est à peine si l'on consent à admettre quelques rares monumens étrusques; et nos modernes antiquaires sont devenus, par rapport à ces monumens, de véritables iconoclastes. Tâchons, encore une fois, de nous tenir dans ce juste milieu qui, du moins dans le paisible domaine de l'archéologie, ne saurait nous être imputé à crime. Tâchons, en un mot, de nous pré-

server de l'erreur de ceux qui accordent tout à l'Étrurie, et de ceux qui lui refusent tout.

Il est certain qu'il dut exister dans l'antiquité un grand nombre de monumens de l'art étrusque. Rome en fut ornée dans son berceau même; ce fut un Toscan, nommé Veturius Mamurius, qui fabriqua les boucliers anciles du temple de Numa, et qui fit en bronze la statue de Vertumne, dieu Toscan, dans le bourg toscan à Rome. Plus tard, toute l'architecture, toute la sculpture des édifices publics de Rome, étaient du style toscan, au témoignage de Pline (1); et il en reste encore d'admirables monumens dans la Cloaca maxima, le quai du Tibre, et les substructions du Capitole (2), qui subsistent et qui datent des temps des deux Tarquins. Plus tard encore, et lorsque Rome était arrivée au faîte de la puissance, c'étaient encore des ouvrages étrusques, tels que ce colosse d'Apollon, en bronze, d'excellent travail, placé dans la bibliothèque du temple d'Auguste, qui faisaient le principal ornement de cette reine du monde. Rome enfin, et l'univers entier, au témoignage de quelques anciens, furent inondés de simulacres de style toscan (3); et le grand nombre,

(1) Pline, XXXV, 12; il parle d'une époque antérieure à l'an de Rome 261.

(2) Piranesi, *Magnif. di Rom.*, II, III.

(3) Pline, XXXIV, 7; *Signa tuscanica per terras dispersa.*

ainsi que le mérite de ces ouvrages, seraient attestés au besoin par ce seul fait, que la ville de Volsinies, aujourd'hui *Bolsène,* fut prise, à cause de deux mille statues qu'elle possédait (1). Si dès-lors on faisait ainsi la guerre, non aux productions des arts, mais pour les productions des arts, il fallait qu'elles eussent un prix bien élevé dans l'opinion des peuples; et ce n'est pas du reste ici la seule fois que l'histoire ancienne nous fournit l'occasion de remarquer que l'indépendance des peuples fut compromise par les travaux mêmes qui attestaient leur supériorité, et qu'ainsi le génie devint, contre sa nature et contre son gré, funeste à la liberté des hommes.

Or, s'il exista dans l'antiquité un si grand nombre d'ouvrages étrusques, serait-il possible qu'il ne s'en fût pas conservé jusqu'à nous? Cela n'est pas probable. Indépendamment donc des monumens qui portent des inscriptions étrusques, et qui doivent incontestablement être reconnus, à ce titre, comme appartenant à l'art étrusque, nous devons aussi lui en restituer un assez grand nombre, qui ne portent pas la même attestation, mais qui offrent le même caractère. Les anciens Étrusques avaient d'ailleurs, comme les Grecs, un sys-

(1) Pline, XXXIV, 7; *Propter duo millia statuarum Volsinios expugnatos.*

tème religieux, favorable au développement des arts, par la multiplicité des simulacres que le culte exigeait, et une forme de gouvernement qui n'y était pas moins propice. L'Étrurie était divisée, comme on sait, en douze associations politiques, ou *cités*, chacune desquelles avait son chef particulier, nommé *Lucumon;* ces Lucumons étaient, à ce qu'il paraît, subordonnés d'une certaine manière à un chef suprême, ou *roi*, tel que semble l'avoir été ce Porsenna, si célèbre dans les guerres causées par l'expulsion des Tarquins. Ces douze chefs étaient électifs, aussi bien que le chef suprême; et de là vint l'attachement que cette nation prit aux rois de Rome, qui n'étaient eux-mêmes que des princes électifs : attachement qui ne serait pas suffisamment justifié par l'intérêt d'une seule ville étrusque pour un seul de ses citoyens, mais qui s'explique très-bien par une grande sympathie nationale, telle que celle que nous venons d'indiquer. Nous en avons d'ailleurs une autre preuve dans la haine que la nation étrusque portait aux rois des autres peuples, à tel point, que quand les Véiens, leurs alliés, eurent aboli entre eux l'état républicain, pour se donner un maître, les Étrusques non-seulement renoncèrent à leur alliance, mais encore leur déclarèrent la guerre.

Ajoutez à cela que le gouvernement chez les

Étrusques semble avoir été démocratique. Du moins les questions de paix et de guerre ne se traitaient que dans des réunions publiques des douze cités qui composaient le corps de la nation, réunions qui se tenaient à Bolsène, dans le temple de la déesse Volturne. Ces mêmes associations d'États, formées au nombre de douze; ces mêmes délibérations communes, sur de grandes questions d'intérêt public, tenues dans des temples, comme pour placer les libertés nationales sous l'appui de la religion; toutes ces belles et nobles institutions existaient pareillement dans la Grèce, dès les plus anciennes époques, et prouvent de plus en plus la communauté d'origine et de croyance, et la conformité d'établissemens politiques qui existaient entre tous ces peuples. Elles prouvent de plus qu'un régime politique, si favorable au développement des arts, par le libre exercice, par le brillant essor qu'il procure à toutes les facultés de l'homme, dut produire de part et d'autre les mêmes résultats, et conséquemment que la Grèce et l'Étrurie, placées dans une condition à peu près semblable, devaient, toutes circonstances pareilles du reste, marcher d'un pas à peu près égal dans la carrière des arts.

Cependant, et c'est une distinction essentielle qu'il est convenable d'établir en cet endroit, si l'art fut favorisé chez les Étrusques, à peu près au

même point que chez les Grecs, par les institutions politiques, il n'en fut pas tout-à-fait de même chez les deux peuples, pour ce qui regarde les institutions religieuses. Le trait dominant de la nation étrusque, trait qui avait été le résultat d'une disposition naturelle, et surtout d'un système sacerdotal très-savamment combiné, était une superstition sombre et cruelle. La science des aruspices et la discipline des augures étaient, comme on sait, d'invention étrusque; c'est de l'Étrurie que ce genre de susperstition, réduit en un système profondément raisonné, tout déraisonnable qu'il était, fut importé de bonne heure à Rome, où il devint la religion de l'État, et, comme telle, intolérante et absolue, tandis que, dans la Grèce, des idées, originairement semblables, mais soustraites de bonne heure au domaine exclusif des prêtres, n'exercèrent, au moyen des oracles, et des grandes fêtes nationales, qui mettaient sans cesse le peuple en mouvement et les citoyens en rapport les uns avec les autres, n'exercèrent, dis-je, d'autre influence, et n'acquirent d'autre autorité que celle de légendes ou de traditions populaires. De ce trait du caractère national dans l'antique Étrurie, trait qui provient, ai-je dit, d'une disposition primitive fortifiée par le système sacerdotal, nous verrons bientôt combien sont fortement empreints tous les monu-

mens de ce peuple. De là, les sacrifices humains qui y furent long-temps en usage (1), dont on trouve effectivement beaucoup de traces sur ces monumens mêmes, et qui, lorsque cette coutume barbare eut été entièrement abolie par le progrès de la civilisation, furent remplacés par de petites figures en terre cuite, nommées *oscillæ* (2), dont il n'est pas impossible que quelques-unes ne soient venues jusqu'à nous, dans le nombre des simulacres étrusques qui nous restent. De là, les combats sanglans des gladiateurs, qui étaient pareillement d'origine étrusque, et qui, après avoir été long-temps un jeu chez ce peuple, devinrent une passion chez les Romains. De là, enfin, les images terribles, et faites pour inspirer la frayeur, qui se produisent si fréquemment sur les monumens de ce peuple, les *larves*, les *fantômes*, les *monstres* de toute espèce, les *Scilla*, les *Méduse*, les *furies* à visage effroyable, armées de marteaux, de broches, d'instrumens de torture; et toujours la mort, représentée sous des traits hideux, et la justice divine, sous des formes vengeresses; tandis que, dans la Grèce, des mœurs plus douces, cultivées par une religion plus humaine, ne ré-

(1) Plutarch. *Parallel. græc. et rom.* c. 35, p. 314. *Voyez* Creuzer, *Symbolik*, t. II, p. 861 et 956.

(2) Macrob., *Saturn.* I, 7.

présentaient la Mort, avec ces couronnes de fleurs, avec ces banquets, ces jeux, ces délices d'une autre vie, que sous des images agréables, riantes, et presque voluptueuses.

Or, il n'est pas douteux qu'une manière de voir si diverse chez les deux peuples, n'ait dû imprimer un caractère tout différent aux productions de leurs arts. Ainsi, la grâce, qui domine toutes les qualités de l'art grec, à la fois comme l'attribut essentiel de cet art, et comme l'expression fidèle du génie national, est remplacée, dans les ouvrages de l'art étrusque, par une sorte de rudesse et d'énergie qui annonce un principe tout contraire.

Un système osseux, robuste, fortement accusé; des muscles très-prononcés; des formes très-vigoureuses; des attitudes presque toujours tourmentées; en un mot, un jeu parfois pénible de tous les organes, avec une exécution souvent dure ou trop ressentie, une expression presque toujours outrée, une surabondance, une exagération de détails anatomiques, voilà ce qui caractérise les productions du style étrusque, qu'on peut appeler originales; et vous voyez, dans ce peu de mots, combien l'art étrusque diffère radicalement de l'art grec et de l'égyptien. Ainsi, dans ce dernier, tout est immobile et en repos; dans l'autre, pas un membre qui ne soit en action, pas un

muscle qui ne soit en mouvement; dans l'un, point d'apparence d'études anatomiques; dans l'autre, luxe de science anatomique. En Égypte, toujours même pose monumentale, même disposition parallèle, même exécution rectiligne. En Étrurie, action énergique, jusqu'à la violence, exécution correcte, jusqu'à l'excès; effets hardis, jusqu'à la bizarrerie. En un mot, si l'on sent, dans les ouvrages de l'art égyptien, l'influence d'un système religieux qui avait enchaîné l'homme, sa pensée et sa main, on sent, dans ceux de l'art étrusque, l'influence d'un autre système sacerdotal, qui, dirigeant, dans son intérêt et à son profit, l'énergie naturelle et la liberté nationale du peuple, l'occupait à des jeux sanglans, à des spectacles atroces, et, ne demandant sans cesse à l'artiste que des objets et des images terribles, avait rendu, pour ainsi dire, l'art lui-même dur comme la nation, et inhumain comme le culte.

Appliquons ces observations générales aux monumens, en écartant de cette discussion ceux de l'architecture, que notre objet n'est pas, quant à présent, de comprendre dans cet examen. Disons-en toutefois un mot; c'est que tout ce qui reste de l'architecture étrusque, dans la Cloaca maxima et dans les substructions du Capitole, à Rome; dans les débris de l'enceinte du Jupiter Latial,

au Mont-Albain; dans des constructions diverses de l'antique ville de Tusculum, récemment découvertes au-dessus de Frascati, et surtout dans les enceintes mêmes des villes étrusques, telles que Cortone, Fiesole et Volterre, qui subsistent encore en grande partie, tout est marqué du même caractère de force, de puissance et d'énergie, qui distingue les monumens de ce peuple, et qui tient à son génie. Ces murs sont bâtis de pierres d'une dimension prodigieuse, assemblées sans ciment, et taillées carrément, mais non en assises régulières; en quoi ils diffèrent des *murs*, dits *cyclopéens*, qui sont construits de blocs irréguliers. Les voûtes, parfaitement cintrées, qu'on trouve encore à quelques-uns de ces édifices, telles que celles de la Cloaca maxima, une magnifique porte à Perugia, et une autre à Volterre, sont construites pareillement sans ciment, avec une justesse et une précision d'appareil admirables. On ne peut s'empêcher, à l'aspect de ces monumens, de juger l'esprit du peuple qui les éleva, comme celui d'un peuple capable des plus grands efforts d'énergie et de vigueur. Les Grecs construisaient aussi dans le même système, c'est-à-dire, en pierres taillées carrément et assemblées sans ciment. C'est ainsi que sont bâtis leurs plus beaux temples, qui bravent encore les effets du temps et les atteintes de la barbarie. Mais les

encemtes de leurs villes antiques, qui subsistent encore, telles que celles de Mycènes, que je ne connais pas, et celles de Pestum, de Tauromenium, de Syracuses, que j'ai pu voir, sont construites de blocs d'une moindre dimension, quoiqu'avec un soin et une précision merveilleuse. La *solidité* brille au premier rang dans ces constructions des Grecs et des Étrusques; mais là, comme dans tout le reste, cette qualité s'est empreinte du caractère particulier de chaque peuple. Chez les Étrusques, c'est la solidité, avec tout ce qu'elle peut affecter de puissance; chez les Grecs, c'est la solidité, avec tout ce qu'elle comporte de grâce.

Il est un monument de l'architecture étrusque si singulier dans son genre, et qui porta si manifestement l'empreinte du génie de ce peuple, énergique jusqu'à l'excès, et hardi jusqu'à la bizarrerie, que je dois en dire aussi quelques mots, bien que ce monument n'existe plus depuis longtemps que dans l'histoire, et que même il soit devenu une sorte de problème historique. Je veux parler du tombeau de Porsenna, dont Pline nous a laissé une description si merveilleuse, qu'il semble lui-même en révoquer en doute le modèle (1). Des édifices d'un genre analogue qui subsistent en-

(1) Pline, XXXVI, 13.

core, tels que le tombeau présumé des Curiaces, à Albano, à quelques milles de Rome (1), concourent cependant à prouver que la description de Pline est tracée, sinon d'après un monument réel, du moins d'après des traditions et des pratiques véritablement étrusques; et un habile antiquaire (2) s'en est judicieusement servi pour appuyer une restauration hypothétique de ce tombeau de Porsenna, qui devra sans doute être réintégré dans le domaine de l'histoire de l'art, comme tant d'autres monumens relégués d'abord dans celui de la fable.

La *plastique*, ou la statuaire en terre, dut être, par la facilité de l'exécution, par la nature même de la matière si commune et si abondante, la première branche de l'art qui fut cultivée chez les Étrusques; on dit même que ce peuple en fut l'inventeur. Mais ce qui est certain, c'est que Rome, dans les cinq premiers siècles de son existence, ne connut pour ornemens de ses temples, que des statues, des bas-reliefs, des frises, en terre cuite étrusque. Telle était la statue de Jupiter Capitolin, exécutée sous Tarquin l'Ancien, et d'autres statues de Pluton et d'Hercule, de la

(1) *Bartoli, Sepolcri antichi*, *tav.* 2.

(2) Quatremère de Quincy, *Restitution du tombeau de Porsenna*, Paris, 1826, in-folio.

même époque et de la même main. Tels étaient tous ces *dieux de terre*, *dii fictiles*, des anciens Romains ; dieux vils en apparence, et respectables en effet, dont la pauvreté noble et la grossièreté auguste étaient opposées avec tant d'avantage par les vieux républicains, tels que Caton l'ancien, à ces dieux nouveaux de bronze doré qui n'avaient point arrêté la corruption des mœurs et la chute de l'État ; et lorsque Auguste se vantait d'avoir trouvé une ville toute de briques, et de la laisser toute de marbre, peut-être faisait-il en effet la critique plus encore que l'éloge de son siècle.

Pour revenir aux anciens Étrusques, les Véiens et les Volsques leur avaient long-temps disputé la supériorité dans ce genre de travaux ; et nous en avons un monument remarquable, dans ces bas-reliefs volsques trouvés à Vellétri, en 1784 (1), dont le cabinet du Roi possède quelques fragmens que je mets sous vos yeux.

Les autres matières sur lesquelles s'exerça la statuaire étrusque, furent, à défaut du marbre, dont les carrières si belles que possède la Toscane, ne furent exploitées que du temps d'Auguste, furent, dis-je, des pierres d'un tuf calcaire tendre, ou d'un albâtre grossier, matières dont les Étrusques se servirent principalement pour les

(1) Becchetti, *Bassi-Rilievi Volsci*, Roma, 1785, in-fol.

monumens funéraires, pour des urnes ornées de bas-reliefs, qui composent la série la plus riche et la plus intéressante à tous égards de tous les monumens étrusques. Ces urnes nous offrent en effet un cours à peu près complet d'histoire mythologique, d'après les sujets qui y sont figurés, en même temps qu'un cours d'histoire de l'art étrusque, dans ses diverses périodes. La plupart cependant de ces monumens funéraires n'appartiennent pas à une très-haute antiquité; ils sont des derniers siècles de la république romaine, et il en est même en assez grand nombre qui doivent avoir été exécutés dans les temps de l'Empire. J'indiquerai ici les principaux, ceux qui se recommandent, ou par l'antiquité, ou par le mérite du style, et qui correspondent ainsi aux deux périodes extrêmes de l'histoire de l'art.

Parmi les plus anciens monumens de la statuaire étrusque, je citerai deux figures de bas-relief, représentant un guerrier étrusque, avec une inscription en cette langue; monumens en tuf ou pépérin grossier, qui existent à Volterre et à Florence (1), et qui marquent indubitablement, par la rudesse du style et l'imperfection du dessin, la première époque de l'art; mais surtout une urne cinéraire en pierre calcaire, récemment

(1) Micali, tav. XIV, n. 1 et 2.

trouvée dans un tombeau à Chiusi, l'ancienne Clusium, laquelle urne doit prendre place à la tête de tous les monumens de l'art étrusque. C'est une espèce de gaîne ou corps creux, en forme d'idole tronquée par le bas, avec les deux bras placés parallèlement l'un au-dessus de l'autre sur la poitrine, et une tête de rapport qui s'y ajuste. Cette tête, d'une intégrité parfaite, comme le monument entier, offre tous les caractères du style primitif: les yeux gros, saillans, placés obliquement, les sourcils indiqués par un simple trait, le nez rectiligne et sans aucune articulation, la bouche relevée obliquement par les côtés, de manière à exprimer un sourire forcé, des cheveux disposés par masses parallèles, tombant verticalement, une barbe indiquée comme un simple appendice terminé en pointe, sans aucun détail: tous caractères qu'on retrouve plus ou moins prononcés dans les sculptures grecques primitives, qui attestent une imitation imparfaite et grossière, privée encore de toute intention, de tout sentiment d'individualité, et qui n'offrent du reste aucune trace positive d'une influence égyptienne. J'ajoute que les sourcils, la prunelle, la barbe, les cheveux, étaient peints en noir, aussi bien que les ongles, et deux espèces de bracelets tracés à chaque bras.

Ce n'est pas ici le lieu de m'expliquer sur la

nature archéologique de ce monument, sur son analogie avec les vases égyptiens, nommés *Canopes*, et sur le sens profond qu'on peut y attacher. Ces considérations, étrangères à l'objet actuel qui nous occupe, seront développées dans un recueil de *monumens inédits*, dont celui-ci fera partie, et dont il ne sera pas, j'ose le dire, le morceau le moins important, à la fois sous le rapport de l'érudition et sous celui de l'art. Mais en plaçant ce monument sous vos yeux, en le recommandant à votre attention, je ne puis me défendre d'une réflexion que vous me permettrez de vous communiquer. L'urne cinéraire que vous voyez, car c'en est certainement une, et les cendres qu'elle contenait, furent trouvées intactes à l'ouverture du sépulcre où elle était déposée; cette urne, qui renferma les restes d'un contemporain de Porsenna, peut-être même d'un de ses ancêtres, est venue, du fond d'un tombeau, nous donner la première leçon certaine, nous offrir le premier modèle authentique d'un art dans l'enfance. Ainsi donc, trois mille ans peut-être se sont écoulés jusqu'au moment d'une révélation si tardive! Ainsi, c'est dans les asiles de la mort que se conservent, pour se produire de siècle en siècle, presque tous les élémens de nos connaissances; et nous ne saurions presque rien de l'antiquité, sans le soin religieux qu'elle eut des morts,

et il faut bien ajouter, sans l'intérêt profane qui nous fait violer leurs asiles. Qui sait combien de trésors d'érudition la terre garde ainsi dans son sein, avec ces milliers de cadavres ensevelis, sur ce sol vierge encore de la Grèce et de la Sicile, où, chaque fois que l'on fouille, et à quelque profondeur que l'on creuse, on rencontre toujours un tombeau, et dans ce tombeau toujours des vases, des urnes, des instrumens, objets jadis sacrés, aujourd'hui simples objets de curiosité ou d'instruction. L'histoire de la civilisation et de l'art antique se trouve donc pour ainsi dire écrite, couche par couche, siècle par siècle, dans le sein de la terre, qui en recèle les élémens. Chaque étage de tombeau correspond à une période historique; et par-delà les dernières profondeurs où l'on peut atteindre, il s'en trouve encore, d'un temps inaccessible à l'histoire. Ainsi ces tombeaux trouvés récemment près d'Albano (1), au-dessous d'une couche de lave sortie du cratère du mont Albain, dont les éruptions ont cessé de temps immémorial; ces tombeaux, plus anciens sans doute que ceux de la vallée du Nil, qui nous ont offert de petites urnes en terre cuite, imitant les

---

(1) Une de ces urnes, appartenant à M. de Blacas, est dessinée dans l'ouvrage de M. Mazois, *Ruines de Pompéi*, deuxième partie, pag. 33.

demeures agrestes des premiers habitans du Latium, auprès desquelles *les toits du pauvre Évandre, tecta pauperis Evandri*, auraient été peut-être de magnifiques palais, quelle carrière immense ils ouvrent à l'imagination ! Quelle place considérable ces monumens si simples, si grossiers, tiennent en effet dans le vaste domaine du passé ! Et quel espace inappréciable ils témoignent qu'avait parcouru la civilisation humaine, sur ce seul point du Latium, depuis ces petites urnes d'argile, jusqu'à la pyramide de Cestius, et jusqu'aux superbes mausolées de Cécilia Metella, d'Auguste et d'Adrien !

CINQUIÈME LEÇON.

SOMMAIRE.

Continuation du même sujet. — Des urnes funéraires étrusques; de leur importance, sous le rapport historique, et sous celui de l'art. — Des patères, ou miroirs mystiques. — Des bronzes étrusques; différentes sortes de ces monumens. — Des pierres gravées en forme de scarabées; en quoi ils se distinguent entre les autres monumens de style étrusque. — Des peintures étrusques, et d'abord de celles des vases en terre cuite. — Réfutation de l'opinion fausse ou exagérée qui a régné long-temps au sujet de ces vases. — Des vases proprement étrusques. — Peintures des tombeaux étrusques, surtout de ceux de Corneto. — Notice sur trois grottes sépulchrales récemment découvertes près de cette ville. — Conclusion; parallèle de l'art chez les anciens Étrusques, et chez les Toscans modernes.

Je me suis réservé de vous entretenir, avec quelques détails, des urnes étrusques, en pierre et en albâtre, dont le musée de Volterre possède une si ample collection. J'ai déjà dit que les bas-reliefs dont elles sont décorées, appartiennent tous

à l'histoire et à la mythologie grecques. Je dois ajouter ici quelques développemens à l'appui de cette observation générale. Ce n'est pas seulement parce que la renommée des héros de Thèbes et de Troie avait pénétré dans tous les lieux, que la représentation de ces deux grands événemens se trouve reproduite si souvent sur les monumens funéraires des Étrusques; c'est parce que ces fables avaient réellement pour eux un intérêt national. Ainsi, *Pélops, OEdipe, Tydée, Hercule, Thésée, Pélée, Achille, Philoctète, Ulysse,* tous ces héros, si célèbres dans les fastes de l'ancienne Grèce, et figurés si souvent sur les monumens de l'art grec, figurent au même titre sur ceux de l'art étrusque. Il n'est pas vrai non plus que l'usage de placer, en langue étrusque, le nom des personnages grecs, vint de ce que ces personnages, étant étrangers à l'Étrurie, auroient été méconnus, s'ils n'eussent été désignés par leurs noms. D'abord, il n'existe, à ma connaissance, qu'une *seule* urne étrusque où les personnages soient nommés, c'est celle qui représente *la vengeance et l'expiation d'Oreste* (1); en second lieu, ce serait, de la part de tout un peuple, un bien singulier usage, que celui de décorer ses monumens de faits qui lui auraient été étrangers, et de

(1) Micali, pl. XLVII.

héros qui lui auraient été inconnus, au point que, sans des inscriptions en sa propre langue, les uns et les autres auraient été inintelligibles pour lui. Mais cette pratique, dont je répète que nous ne possédons d'ailleurs qu'un seul exemple, tenait à des motifs tout différens. C'était une imitation pure et simple de ce qui avait été usité dans la Grèce même, et à toutes les époques de l'art, où chaque figure était accompagnée de son nom, comme nous l'apprend Pausanias, en parlant du coffre de Cypsélus et des peintures de Polygnote, comme nous le montrent encore un si grand nombre de vases grecs; c'est ainsi une nouvelle preuve des rapports d'origine et de goût qui existaient entre les arts de la Grèce et de l'Étrurie.

J'ajouterai que cela était même dans la nature des choses, puisque le même phénomène s'est reproduit à peu près sous la même forme et dans les mêmes lieux, à la distance de plusieurs siècles, dans les temps qu'on appelle de la renaissance. On sait, en effet, qu'à ces premières époques de la renaissance, les tableaux étaient chargés d'inscriptions qui désignaient les personnages; et, mieux que cela, de longues légendes, qui semblaient sortir de la bouche de ces personnages, indiquaient le sujet, et suppléaient à l'expression que l'artiste inhabile n'avait pu rendre; en sorte que le peintre lui-même disait réellement, par le

secours de l'écriture, ce qu'il n'avait pu faire dire à ses figures par les moyens de son art. Les Grecs n'en furent jamais réduits à ce point d'impuissance et de grossièreté; mais il entrait dans la simplicité de leur génie, que chaque chose s'expliquât sans peine, que chaque personnage se fît connaître sans détour; et, de même que sur leur théâtre, les personnages s'annonçaient eux-mêmes pour ce qu'ils étaient, en disant sérieusement, et non pas, comme semble le dire Boileau, en plaisantant : *Je suis Oreste*, ou bien *je suis Agamemnon*, de même, l'usage d'ajouter aux figures le nom des personnages fut pratiqué, je le répète, à toutes les époques de l'art; et il faut convenir que cet usage n'a rien en soi que de naturel et de raisonnable. Bien nous en prendrait à nous-mêmes de le suivre, quand nous voyons dans nos expositions publiques des sujets si obscurs, des compositions si compliquées, que, sans l'aide du livret, nous ne pourrions, le plus souvent, en deviner le motif, et que si tel tableau que je pourrais citer, arrive à la postérité sans l'escorte de ce livret, il apprêtera plus d'une méprise à ses interprètes, et, en tout cas, de graves tortures aux futurs antiquaires. Mais revenons aux Étrusques.

Indépendamment de l'intérêt qui s'attache à ces urnes étrusques, sous le rapport des sujets qui s'y trouvent représentés, puisque l'ensemble de ces sujets constitue, ai-je dit, un cours presque

complet d'histoire mythologique, elles offrent encore, sous le rapport de l'art, un autre puissant motif d'intérêt, puisqu'on peut y suivre, dans les diverses manières dont un même sujet y est traité, *la gradation presque entière de l'art étrusque* (1), depuis les temps où l'art, inculte et rude, choisissait de préférence des sujets barbares, en quelque sorte, comme lui-même, jusqu'à ceux où l'art, suivant dans son progrès celui de la civilisation, et adouci comme les mœurs, représentait des sujets moins atroces, ou les représentait d'une manière moins barbare. Je citerai principalement, comme se rapportant à ces deux périodes extrêmes de l'art, une urne inédite du musée de Volterre, qui représente le sacrifice humain offert par Achille aux mânes de Patrocle (2), sujet où la barbarie de l'exécution correspond tout-à-fait à celle du sujet; et trois urnes, d'un beau style et d'une belle époque, représentant *la mort d'Agamemnon*, celle d'*Elpénor*, et *Pâris reconnu par ses frères* (3), sujets souvent répétés, et dans le choix desquels vous pouvez remarquer toujours ce goût dominant des Étrusques

(1) Lanzi, *Notizie preliminari*, p. XI.

(2) Cette urne sera publiée dans la deuxième livraison de notre recueil de *monumens inédits*.

(3) Dempster, *Etrur. reg.*, tab. LXXXI; Gori, *Mus. etrusc.* t. II, tab. CXLVI, tab. CLXXIIII, n. 2.

pour les représentations tragiques, mais qui paraissent, d'après la belle disposition, le mouvement vif et naturel des figures, et le style général de la composition, exécutés à l'école de Grecs, et sous l'inspiration de leur génie.

Quelquefois ces bas-reliefs sont peints, d'autrefois dorés; le plus souvent, ils se terminent par une figure d'homme ou de femme assise, avec une couronne, un diptyque, ou tout autre objet symbolique, à la main, et dont la tête, généralement de grandeur naturelle, paraît être un portrait joint à un corps d'une plus petite dimension : difformité qu'il ne faut pas mettre sur le compte de l'art, attendu qu'elle était imposée par la nécessité de faire tenir la figure entière sur le couvercle de l'urne sépulcrale, mais qui n'en constitue pas moins une disproportion, et conséquemment une monstruosité réelle.

La plupart du temps, ces sujets grecs traités sur les urnes étrusques, présentent des particularités ou des accessoires qui diffèrent des traditions ou des usages grecs, tels que nous les connaissons par les monumens originaux de ce peuple. Il n'en faut pas conclure que les Étrusques eussent des traditions particulières sur les fables homériques, mais bien qu'ils suivaient, dans certains cas, des traditions différentes de celles que nous possédons. Quand on réfléchit combien de poëmes

grecs, sans y compter les théâtres tragique et comique presque tout entiers, sont aujourd'hui perdus irrévocablement pour nous, on ne doit pas s'étonner que les Étrusques aient su beaucoup de choses que nous ignorons; et l'on devrait plutôt être surpris de ne rien trouver sur leurs monumens que nous ne connaissions déjà. Quelquefois aussi les artistes étrusques représentaient des faits grecs avec des costumes, des armes, des accessoires puisés dans les usages de leur propre nation. Ainsi, la porte de Thèbes, sur un bas-relief représentant la mort de Capanée, est figurée comme la porte antique de Volterre, qui subsiste encore de nos jours; et il n'est pas douteux que l'artiste étrusque, travaillant à Volterre, n'ait imité en effet le modèle qu'il avait sous les yeux. Mais cette sorte d'infidélité de costume se retrouve chez tous les peuples et à toutes les époques de l'art. Il n'y a pas si long-temps que nous représentions nous-mêmes Énée en perruque à la Louis XIV, Achille en talons rouges, et Cléopâtre avec des paniers, pour que nous devions nous montrer si rigoureux à l'égard des Étrusques, dont le costume ne s'éloignait pas tant du vrai, et n'était certainement pas si ridicule. Raphaël, dans son *École d'Athènes* et dans son *Parnasse*, ne s'est sans doute pas piqué d'être fidèle au costume grec, et nous en sommes médiocrement choqués. Je dirai plus;

s'il fallait juger à la rigueur, sur ce principe, les productions de nos meilleurs artistes, on s'exposerait à de graves mécomptes; on exigerait d'eux qu'ils acquissent des connaissances, qu'ils se livrassent à des études qui les écarteraient infailliblement du principal objet de leur art. Ils y perdraient, sans doute, du côté du talent, ce qu'ils y gagneraient du côté de la science; et, tout bien examiné, il vaut encore mieux, pour eux et pour nous, qu'ils renoncent à devenir antiquaires consommés, pour ne pas cesser d'être peintres habiles.

Je viens maintenant à une autre classe de monumens étrusques fort célèbres, et qui nous ont conservé un assez grand nombre de compositions du plus haut intérêt, sous le rapport archéologique et sous celui de l'art : je veux parler de ces *disques de bronze* avec un manche, qu'on appelait autrefois *patères*, mais qui sont reconnus unanimement aujourd'hui pour être des *miroirs mystiques*. Ces miroirs sont décorés, dans la partie concave, d'une composition gravée au simple contour, par des procédés tout-à-fait analogues à ceux de la gravure moderne à la pointe; en sorte que si les anciens ne se sont pas trouvés conduits à la découverte et à l'emploi de la gravure, telle que nous la connaissons, il est bien évident qu'il ne leur a manqué pour cela que la volonté ou l'occasion. Les compositions gravées sur les miroirs

appartiennent toutes, sans exception, aux fables grecques, comme elles paraissent tenir de l'art grec, dans le style du dessin; mais elles portent le plus souvent des inscriptions en langue étrusque; et les costumes des personnages, ainsi que le choix des principaux accessoires, appartiennent pareillement aux habitudes étrusques : en sorte qu'il est naturel et nécessaire de les ranger dans la classe des monumens étrusques, celles du moins qui offrent les caractères que j'ai indiqués. Les plus remarquables de ces miroirs sont la célèbre *patera Cospiana* (1), dans le musée de l'Institut de Bologne, représentant *la naissance de Minerve;* la *patera Borgia*, qui représente *la naissance de Bacchus* (2); celle où *Vulcain travaille au cheval de Troie* (3); *Hercule entre la Gloire et la Volupté* (4), et plusieurs autres dont l'énumération me mènerait trop loin.

Cette classe de monumens ne semble pas avoir été étudiée jusqu'ici avec toute l'attention, avec tout l'intérêt qu'elle mérite. Elle nous a fait connaître de la manière la plus authentique les principales divinités du système étrusque, sous les

(1) Dempster, *Etrur. reg.* tab. I.

(2) Visconti, *Mus. P. Clement.*, t. IV, tav. agg. B, I.

(3) Au cabinet du Roi. publiée par Lanzi, *Saggio*, etc, tav. II, 3.

(4) Lanzi, *ibidem*, tav. XI, 3.

noms qu'elles portaient dans ce système, et conséquemment les rapports de la religion étrusque avec celle des Grecs, dont elle était émanée; elle nous a fait connaître pareillement quelques-unes des fables grecques du plus ancien cycle, représentés sous le costume étrusque; elle nous a procuré les élémens indubitables de l'alphabet étrusque, et conséquemment la clé qui pourra servir peut-être un jour à l'intelligence de la langue même, dont, il faut bien l'avouer, la connaissance est encore si peu avancée; enfin, c'est à cette classe de monumens, d'une exécution généralement plus soignée, et d'une époque généralement plus ancienne, que nous devons les modèles les plus accomplis que nous possédions jusqu'ici du véritable dessin étrusque, tel qu'il était pratiqué sous l'influence plus ou moins directe de l'école grecque. On ne saurait donc trop recommander l'étude de ces précieux monumens, dont il est vrai de dire qu'on n'a pas tiré jusqu'ici tous les fruits qu'elle pouvait produire.

Je joins à ces monumens de bronze les figures, statues, groupes ou figurines de cette matière, qui composent la série la plus nombreuse des monumens étrusques. Dès les plus anciens temps, les Étrusques étaient renommés par leur habileté à fondre le bronze, à ciseler l'or et l'argent; et, indépendamment des témoignages des anciens, les-

quels sont nombreux et positifs, il nous est resté des monumens mêmes de cette habileté, qui ne souffrent aucune contestation : tels sont, en première ligne, la fameuse *Chimère*, de la galerie de Florence, à côté de laquelle il faut placer la célèbre *Louve* du Capitole, ce dernier monument qui date des temps de la république, tandis que la Chimère est déjà de ceux de l'empire; la statue dite *du Harangueur*, ouvrage du siècle des Antonins; une statuette d'*Apollon*, du cabinet du Roi, production du beau style et du bon temps de l'art étrusque : tous ouvrages, à l'exception de la *Louve*, qui portent des inscriptions étrusques, sans parler d'une foule de petites statues avec ou sans inscription, mais du même style, à différens degrés de mérite et d'antiquité, répandues dans toutes les collections, principalement dans celles de Florence, de Cortone, et dans la nôtre. Parmi ces figurines, il en est en grand nombre qui représentent des guerriers dans des attitudes forcées, que l'on croit être des gladiateurs. L'on sait en effet, et j'ai déjà eu occasion d'en faire la remarque, que ces spectacles sanglans sont originaires de l'Étrurie; et il est probable que, comme ces sortes de spectacles se célébraient surtout dans les funérailles des gens riches, les petites figures en question, qui se trouvent fréquemment dans les tombeaux, y avaient été déposées, comme un souvenir

et comme un monument de ces jeux funèbres.

Ces bronzes étrusques forment, sans contredit, une des classes de monumens étrusques, où l'on peut étudier avec le plus de sûreté les principales propriétés de cet art. Ils appartiennent généralement à une époque qui est celle où les arts fleurirent en Étrurie, sinon avec une indépendance complète de la nation, du moins sous un état de sujétion qui n'avait rien d'oppressif. Ils sont travaillés aussi avec plus de soin, ainsi que leur usage religieux porte à le croire. Enfin ils suffiraient seuls pour prouver combien la pratique des arts fut répandue en Étrurie, et jusqu'à quel degré d'habileté la science du dessin, en général, et l'art de la fonte, en particulier, furent portés par les artistes de ce pays. Ils n'excellaient pas moins dans toutes les applications usuelles du même art, que peuvent comporter les besoins d'une civilisation très-avancée, et les exigences d'un luxe très-raffiné. Les Étrusques étaient les inventeurs des trompettes de guerre et de plusieurs sortes d'armures; on vantait leurs candelabres de bronze, leurs vases d'or et d'argent ciselé; et il nous est resté, de leur industrie en ce genre, un monument des plus curieux, parce qu'il se rapporte, suivant toute apparence, à l'une des plus anciennes époques de l'art, et qu'il est en lui-même un monument à peu près unique de l'orfévrerie antique.

C'est un char votif, trouvé récemment près de Perugia, couvert de lames très-fines d'argent, sculptées de haut-relief, dont un des principaux fragmens représentant deux chevaux en course, avec leur cavalier, et un homme renversé ou accroupi sous ces chevaux, a été publié par M. Millingen, à qui il avait appartenu (1); les ornemens de costume, ainsi que les harnais des chevaux, sont de petites plaques d'argent doré, appliquées par-dessus, et fixées avec des pointes. C'est, en un mot, un des monumens primitifs de cette *sculpture polychrome*, ou à plusieurs couleurs, exécutée tantôt avec des métaux divers, tantôt avec un mélange d'or, d'ivoire et de matières précieuses, sculpture qui entrait dans le génie de l'antiquité, autant qu'elle paraît répugner au nôtre, dont les Étrusques avaient puisé le goût chez les Grecs, ou à la même source que les Grecs, et qui, liée aux habitudes de la sculpture peinte et coloriée, qu'on retrouve par tout l'antique Orient, dans l'ancienne Grèce, et jusque dans la moderne Italie, constitua la principale branche de l'art antique, la plus curieuse et la moins connue de toutes.

Les *pierres gravées* forment également, parmi les monumens étrusques, une suite fort intéressante par les sujets qu'elles représentent, et sur-

(1) *Anc. mon. uned.* Part. II, pl. XIV.

tout par le style du dessin. Ce sont peut-être, entre tous les monumens étrusques que nous possédons, ceux dont l'antiquité remonte le plus haut, et qui nous montrent conséquemment, avec le plus de précision, l'art étrusque dans toute son originalité. Ces pierres ont la forme d'un scarabée, sur la partie aplatie duquel est gravé, à plus ou moins de profondeur, mais toujours en creux, un sujet habituellement héroïque ou mythologique. Ces scarabées étrusques diffèrent pour la forme, et encore sous d'autres rapports, des scarabées égyptiens (1); mais il n'en est pas moins probable que l'usage de ces monumens est dérivé immédiatement de l'Égypte, par le commerce que les Étrusques faisaient avec l'Orient, ou par toute autre voie; et cette observation s'accorde avec celle que j'ai déjà indiquée, concernant la haute antiquité relative de ces monumens. Nous savons, du reste, que le scarabée était porté, à titre de talisman ou d'amulette, par les guerriers: c'est sans doute à ce titre que l'usage de cette sorte de monumens fut si fort en vogue chez les anciens Étrusques, à cause de leurs nombreux gladiateurs; et voilà pourquoi aussi ces scarabées, outre leur forme qui les rendait propres à cette destination, offrent, la plupart du temps,

(1) Zoëga, *de usu et orig. obelisc.*, pag. 450.

la représentation de quelques-uns de ces héros grecs, *Tydée*, *Hercule*, *Thésée*, *Pélée*, *Achille*, types de la valeur, dont l'image devenait, pour ces braves de profession, à la fois un modèle et un préservatif. En nommant ces héros, j'ai indiqué plusieurs des scarabées étrusques les plus célèbres, et qui nous offrent au plus haut degré tous les caractères du style étrusque. Le plus important de tous est peut-être le fameux scarabée représentant *cinq* des *sept chefs contre Thèbes* (1), savoir : *Polynice*, *Adraste*, *Amphiaraüs*, *Parthénopée* et *Tydée*, avec le nom de chacun d'eux écrit, sous sa forme étrusque, en caractères de cette langue. Cette belle pierre, avec celles de *Tydée*, de *Pélée* et de *Thésée* (2), nous montrent le style étrusque sous les caractères les plus prononcés, c'est-à-dire avec ces formes vigoureuses et robustes, avec ces os et ces muscles fortement accusés, avec ces mouvemens énergiques, parfois forcés, avec cette science et cet appareil du dessin, portés jusqu'à l'abus, qui appartiennent à l'école étrusque, sinon en propre, du moins plus particulièrement encore qu'à l'école grecque, où les mêmes qualités ne paraissent pas avoir été ac-

(1) Winckelmann, *Monum. inéd.*, n° 105.

(2) Winckelmann, *même ouvrage*, n°s 101, 106, 117 et 125.

compagnées des mêmes défauts, du moins au même degré, et où l'imitation de la nature, d'abord timide et naïve, puis savante et correcte, ne cessa jamais d'être vraie en devenant scientifique, et sut toujours allier, par un privilége qui lui appartient exclusivement, la simplicité avec la force, et la grâce avec tout.

Il me resterait à parler des *peintures étrusques*, et notamment de celles qui se voient sur les *vases* en terre cuite, lesquels composent la classe la plus nombreuse et la plus intéressante peut-être de tous les monumens antiques, si l'on excepte les médailles. Mais ici, je dois d'abord établir une distinction importante. Lorsque, au commencement du dernier siècle, les premières découvertes de ces vases peints attirèrent l'attention des savans, le domaine de l'antiquité était rempli des idées les plus fausses et des préventions les plus exagérées concernant l'art étrusque en général. Tout ce qui, dans les monumens de toute espèce, offrait l'apparence d'un style primitif et d'une industrie grossière, était indistinctement réputé étrusque. Sans égard pour les lieux dont ces vases étaient tirés la plupart du temps, et qui sont la grande Grèce et la Sicile, pays occupés de bonne heure et civilisés par les Grecs; sans égard pour les inscriptions grecques que portent fréquemment ces vases, on leur appliqua la

dénomination de vases étrusques ; et telle est, en toute espèce de choses, la ténacité des préjugés populaires, telle est l'autorité des habitudes les plus aveugles, les plus dépourvues de sens et de raison, qu'aujourd'hui encore on continue de se servir de cette fausse et vulgaire dénomination, et que nous-mêmes, infortunés antiquaires que nous sommes, nous nous voyons réduits à employer, pour nous faire entendre, cette expression qui nous choque et nous répugne. Non, Messieurs, et dans un sujet et dans un lieu pareils, je ne saurais élever trop haut et porter trop loin une voix, que je voudrais faire pénétrer et retentir partout ; non les *vases* qu'on appelle *étrusques*, ne sont point *étrusques* ; ils sont *grecs*, archigrecs, uniquement et purement grecs, de quelque façon, sous quelques rapports qu'on les considère ; c'est-à-dire qu'ils sont sortis d'une fabrique grecque, qu'ils représentent des sujets grecs, qu'ils offrent un goût de dessin grec, qu'ils portent enfin des inscriptions grecques. Déjà Winckelmann, cet homme qui jeta sur tout le domaine de l'antiquité un coup-d'œil si pénétrant et si juste, cet homme dont on ne peut assez admirer la sagacité, assez louer le génie, assez proclamer le nom, avait commencé, dans cette sphère d'idées, comme dans toutes les autres, une révolution qu'il était destiné à notre siècle de voir enfin

accomplie. D'après la seule collection des vases du Vatican, Winckelmann avait jugé que ces vases devaient être grecs; il n'hésitait que par rapport à ceux qui, peints en figures noires sur fond jaune, et avec une certaine maigreur de formes, une certaine roideur d'attitude et d'ajustement, semblaient déceler un goût, une origine étrusques. En cela, Winckelmann était encore dans l'erreur; mais ce reste de faiblesse, que la raison même d'un grand homme ne peut s'empêcher d'avoir pour les préjugés de son siècle, cette espèce de tribut payé à l'imperfection humaine, ne diminuent rien du mérite des idées générales de Winckelmann. Il avait eu l'une de ces révélations qui n'appartiennent qu'au génie : c'est que tout le domaine de l'antiquité est grec, soit par le fond des idées, soit par l'exécution, soit par le style. Constamment sous l'inspiration, je dirai presque sous le charme de cette grande pensée, il en poursuivit l'application, dans toutes les branches de la science, sur tous les monumens de l'art; il parcourut, en véritable conquérant, le vaste domaine de l'antiquité, restituant partout aux Grecs ce qui avait été attribué, par le caprice ou par l'erreur, aux Romains comme aux Étrusques, détrônant les réputations usurpées, réintégrant les autorités légitimes, rétablissant enfin l'art dans tous ses droits, et la Grèce dans tout son empire.

Pour revenir aux vases peints, les vues lumineuses de Winckelmann, développées, accrues, approfondies par Heyne, Lanzi, Millin, sans parler d'une foule d'autres savans, qui vivent et jouissent encore de leur renommée, ont complétement rétabli et fixé l'opinion sur ce point d'antiquité : il est aujourd'hui universellement reconnu que ces vases sont grecs. Mais il est résulté de là une de ces révolutions auxquelles il semble que le paisible domaine de l'archéologie devrait être exposé moins que tout autre. L'opinion s'est rejetée, de l'excès qui attribuait tout aux Étrusques, dans celui qui leur refuse tout; et peu s'en faut qu'après avoir considéré comme étrusques tous les vases grecs, sans exception, on ne regarde aujourd'hui comme grecs ceux qui portent le plus indubitablement un caractère étrusque. C'est encore aux faits qu'il appartient de faire ici la part des opinions extrêmes. On ne voit pas pourquoi les Étrusques, dont le goût s'était formé à l'école des Grecs, qui avaient emprunté à la Grèce les élémens de leurs arts, les modèles et les sujets de leurs monumens, et qui avaient sous la main des matériaux propres à en produire de semblables, se seraient interdit la faculté de fabriquer et de peindre des vases, par les mêmes moyens et pour les mêmes usages. L'antique Étrurie possédait dans son sein cette belle et fine argile

d'Arezzo, d'Urbin et de Faenza, qui a procuré à la Toscane moderne ces fabriques de *maiolica* et de *faïence*, lesquelles rivalisèrent, comme on sait, pour la facilité, la franchise et la grâce du dessin, avec les fabriques des vases grecs, tant qu'elles furent sous l'influence de Raphaël et de son école. Dans l'antiquité même, certains vases étrusques, de couleur rouge, ornés d'animaux et de figures en relief, étaient placés, dans l'estime publique, à côté de vases semblables qui se fabriquaient à Samos (1). Enfin, on a découvert tout récemment, sur un territoire étrusque, aux environs de Bologne, l'antique *Felsina*, des vases peints en figures noires sur fond rouge, absolument dans le même goût que les vases grecs d'ancien style, et portant des inscriptions en langue et en caractères étrusques (2): ce qui ne permet plus de douter que ce genre d'industrie, originaire de la Grèce, n'ait été aussi connu et cultivé avec succès chez les Étrusques. J'ajoute que rien n'est plus fréquent que de trouver dans les tombeaux étrusques, particulièrement dans ceux de Corneto et de Chiusi, des vases peints avec des sujets et dans le style

(1) Pline, XXXV, 12; Perse, *Satyr.* II, 56.

(2) Schiassi, *Lettere sopra alcuni vasi fittili, scoperti nell' agro di Bologna, l'anno* 1817.

grecs, mais provenant indubitablement de fabriques nationales. J'ai rapporté moi-même un de ces vases, qui fait aujourd'hui partie du cabinet du Roi, et que je compte publier dans mon recueil de monumens inédits (1).

D'autres vases, non moins curieux, et encore moins connus jusqu'ici, dont je me suis également procuré quelques-uns que je mets sous vos yeux, se trouvent fréquemment aussi dans les sépultures étrusques de Corneto, d'Arezzo, et surtout de Chiusi. Ce sont des vases d'une argile noire, ornés, sur tout leur pourtour, d'une frise en bas-relief de figures d'animaux, ou même de figures humaines, composant une espèce de *pompe* ou de *procession religieuse*. On remarque, dans ces bas-reliefs, des figures, des accessoires, des symboles, qui semblent trahir une origine égyptienne, qui décèlent du moins une grande affinité de style et de caractère entre les écoles égyptienne et étrusque. J'avoue, pour ma part, dans l'état encore si peu avancé où se trouve la science au sujet de ces monumens, qui sont inédits pour la plupart, et dont quelques-uns paraîtront pour la première fois dans mon recueil; j'avoue, dis-je, que je les crois directement produits sous une

---

(1) Il représente deux traits de l'histoire d'Hercule, en figures noires sur fond jaune.

influence orientale, et appartenant en grande partie à l'époque où les traditions de goût, de style, de croyance, que les Étrusques avaient apportées de l'Asie, se maintenaient encore dans toute leur autorité primitive. La circonstance que ces vases se trouvent surtout à Chiusi, qui fut, à l'époque ancienne de prospérité de la nation étrusque, le centre de la puissance de cette nation, semble venir à l'appui de cette conjecture, que je livre à votre jugement, et qui ne pourra être vérifiée qu'après un examen réfléchi et une comparaison attentive des monumens dont il s'agit.

Parlons maintenant des peintures proprement étrusques, c'est-à-dire de compositions peintes à diverses couleurs, qui ornent la plupart des sépultures des anciens Étrusques. Ces peintures mériteraient déjà, à ce seul titre, d'être rangées dans le nombre des monumens les plus curieux qui nous restent des arts de l'antiquité. Comme ornemens de la suprême demeure des morts, elles offrent encore un plus puissant intérêt; elles montrent dans quel but et à quelle intention ces peuples, graves et religieux, décoraient leur dernier asile de représentations consolantes, tirées de scènes de la vie commune, ou de croyances religieuses, ou de spectacles publics; comment ils envisageaient la mort, tantôt avec toutes ses

terreurs, tantôt avec toutes ses espérances; comment, en un mot, le dogme de l'immortalité de l'âme, ce dogme nécessaire et sublime, était écrit dans tous les ornemens d'un tombeau, en quelque sorte comme une protestation contre la mort, dans le sein de la mort même. Rien n'est peut-être plus propre à nous donner une haute et touchante idée de la civilisation antique, que de voir avec quel soin étaient décorées, de combien d'images douces et riantes, d'objets rares et précieux, étaient remplies les sépultures de ces peuples. Ceux de ces tombeaux qui n'étaient pas peints, tels que ceux de Pestum, de Nola, d'Agrigente, ou de Syracuses, étaient ornés de ces beaux vases grecs qui représentent ou des scènes d'initiation, ou des actes d'héroïsme, ou des fêtes, des banquets et des plaisirs domestiques. On y joignait des instrumens, des bijoux, des armes, tout ce qui avait fait le bonheur ou la gloire d'une vie, et qu'on croyait qui pouvait servir encore à l'amusement ou à la consolation d'une autre. Les tombeaux, qui étaient peints, comme la plupart de ces tombes étrusques, suivant un usage pratiqué aussi dans la Grèce et à Rome, offraient, sur toutes leurs parois, des représentations d'un genre analogue, le passage des âmes dans l'Élysée, des jeux funèbres, des scènes bachiques, des pompes religieuses; seulement, dans l'antique Étrurie, ces

sortes d'images participaient, suivant ce qui a déjà été dit, du génie sombre et austère de la nation, tandis que, dans la Grèce, le caractère humain et brillant d'une civilisation exquise s'était imprimé aux images mêmes de la mort, pour les tempérer et les adoucir.

On a trouvé de ces tombeaux peints par toute l'Étrurie, et jusque dans la campagne de Rome, qui était primitivement un territoire étrusque. On en a trouvé particulièrement à *Falari*, à *Gubbio*, à *Cortone*, à *Perugia*, à *Chiusi*, à *Volterre* (1), mais surtout aux environs de *Corneto*, ville moderne, bâtie sur un emplacement voisin de celui qu'occupa l'antique et célèbre Tarquinie. Là, les sépultures antiques couvrent un espace d'environ six milles, ou deux lieues, de long, sur huit milles de large; elles ne sont point construites à la superficie du sol, mais bien taillées dans le roc même, à la profondeur d'une vingtaine de pieds, quelquefois à deux étages. Le plan de ces grottes sépulcrales est ordinairement carré, surmonté d'un toit pyramidal. Tout y est peint, les parois, comme le plafond. Les sujets de ces peintures, de celles du moins dont on a conservé quelques copies, ou qu'on peut encore reconnaître

(1) Voy. Gori, *Mus. etrusc.*, t. III, class. II, tab. I-X; d'Agincourt, *Histoire de l'art*, *Architect.*, pl. X et XI.

sur place; car la plupart ont été bien endommagées par le temps, mais surtout par la barbarie ou la négligence, offrent des scènes du passage des âmes dans l'autre vie, des images, tantôt rassurantes, le plus souvent terribles et formidables, du sort qui les y attend; des jeux funèbres, des combats de toute espèce, quelquefois des banquets; on y voit des larves, des génies ailés, des fantômes, des furies, des figures réelles et symboliques, toutes représentations relatives à la doctrine des Étrusques sur l'état des âmes après la mort. On lit une description intéressante et fidèle de ces tombeaux étrusques, dans une lettre écrite en 1760, par le P. Pacciaudi, à M. le comte de Caylus (1). Tout récemment, au mois de mai de l'année dernière, on découvrit trois de ces grottes sépulcrales, dont les peintures se trouvaient intactes. J'y courus, malgré les obstacles de toute espèce qu'opposaient à mon zèle, seul mérite qu'il me soit permis de m'attribuer ici, une saison brûlante, un climat malsain, et un privilége absurde que des étrangers étaient parvenus, à force de mauvais raisonnemens et de faux rapports, à arracher au gouvernement pontifical. En dépit de tous ces empêchemens, je pus pénétrer dans ces grottes; je passai deux jours à en examiner les peintures, à

(1) *Recueil d'antiquités*, t. IV, p. 110-114.

en décrire les sujets, à en copier les inscriptions. J'en sortis avec la fièvre; mais j'en emportai une image sûre et fidèle, une instruction précise et positive, à l'aide desquelles j'ai pu communiquer à l'Académie, et par suite au public, les premières notions tant soit peu détaillées qu'on ait eues sur ces peintures, les plus remarquables à tous égards que nous possédions jusqu'ici, parmi toutes celles que nous ont conservées ces tombeaux étrusques (1).

Ces peintures appartiennent à diverses périodes de l'art étrusque. Dans une seule de ces grottes, elles portent une empreinte, une physionomie proprement étrusques; dans les deux autres, elles offrent manifestement l'influence du goût et des idées grecques. Les sujets peints dans celle de ces grottes qui est décorée avec le plus de soin, présentent, en groupes variés, les divers jeux de la *lutte*, du *pugilat*, de la *course à pied*, *à cheval* et *en char*, qui étaient pratiqués dans la Grèce, et qui se célébraient aussi chez les Étrusques, principalement, à ce qu'il paraît, dans les funérailles des gens riches; car on a déjà trouvé (2) des représentations analogues dans un tombeau

(1) Voy. le *Journal des Savans* de cette année, janvier, p. 3-15, février, p. 80-90.

(2) Voy. Gori, *Mus. etrusc.*, t. III, class. II, tab. VI.

de Chiusi. Les costumes, les accessoires, les vases, les instrumens, tout y est grec. Le style du dessin, absolument semblable à celui des vases grecs d'ancienne fabrique, est prononcé avec fermeté, sans sécheresse, et généralement correct autant que facile. Les couleurs, qui brillent encore de tout leur éclat, de toute leur vivacité première, ne sont pas fondues, mais appliquées par couches plates sur un enduit de stuc très-fin, avec une apparence très-brillante, dans la plus belle de ces grottes. Ces couleurs sont le *blanc*, le *noir*, le *rouge*, le *jaune*, le *bleu* et le *vert*; ainsi, toutes les couleurs essentielles, du mélange desquelles peuvent se former toutes les autres; d'où il résulte qu'à l'époque, quelle qu'elle soit, mais certainement très-ancienne, où ces peintures furent exécutées, les anciens connaissaient et mettaient en œuvre tous les élémens nécessaires à l'achèvement de l'art; et cela, bien avant l'époque marquée dans Pline : c'est ce que j'avais déjà avancé dans mes leçons d'une année précédente sur la peinture des anciens, et ce qui se trouve confirmé par ces peintures étrusques. Le peu que je viens de dire donne sans doute un grand intérêt à ces peintures; et s'il pouvait être prouvé, comme je l'ai d'abord supposé, et comme l'a conjecturé de son côté un savant Allemand, qui a entretenu de ces peintures l'académie de Munich,

qu'elles appartiennent à l'époque qui suivit immédiatement l'établissement du corinthien Démarate à Tarquinie, et l'importation des arts grecs en Étrurie, nous aurions là l'un des principaux élémens de l'histoire d'un art, sur lequel nous ne possédons encore que les renseignemens vagues fournis par Pline, et que des peintures de décoration appartenant, pour la plupart, à des temps de décadence, à des pays de province, ou tout au moins à une branche subalterne de l'art.

En terminant cette revue de l'art étrusque, il me vient une idée que je ne puis m'empêcher de vous communiquer : c'est que l'art, chez cette nation antique, offrit à peu près les mêmes caractères, et parcourut à peu près les mêmes vicissitudes, que chez les Toscans modernes. On a beaucoup abusé, je le sais, de ces sortes de parallèles, qui ne sont, la plupart du temps, que des jeux de rhéteurs. Mais ici, dans la comparaison de l'art étrusque et de l'art toscan, il y a tant d'analogies, de telles similitudes, que ce parallèle, manquât-il d'exactitude et de justesse sur quelques points, ne saurait paraître sans quelque fondement, et du moins sans quelque intérêt dans son ensemble.

Nous avons vu l'art étrusque se produire sous des formes d'une maigreur, d'une sécheresse, d'une roideur, qui rappellent tout-à-fait celles des vieilles peintures des Simon de Sienne, des Giunta de

Pise, des Cimabué de Florence, alors que le goût commençait à flotter entre les traditions de Byzance et les premiers essais de retour à l'imitation de la nature. Plus tard, c'est encore par la sécheresse et la dureté du style, que se distinguent les productions de l'art étrusque, dans les plus anciens scarabées, sur les bronzes et sur les miroirs; comme de Giotto à Dominique Ghirlandaio, à Andrea Verocchio et à Masaccio lui-même, le caractère dominant de l'école florentine est toujours une précision qui dégénère en sécheresse; un soin, un fini de détails portés jusqu'à l'excès; et une certaine rigidité de style qui tombe fréquemment dans la maigreur. Lorsqu'enfin l'art étrusque se montre accompli, comme nous le voyons sur quelques-unes des plus belles pierres gravées et des urnes de l'exécution la plus soignée, il déploie un luxe de science anatomique, une énergie exagérée de mouvemens, une vigueur outrée d'attitudes, une tension de tous les muscles, une action de toutes les parties, en un mot, une connaissance profonde de la structure du corps humain, une étude soigneuse de la nature, trop rarement jointes à ce choix des formes, à cette recherche du beau, à ce sentiment de la grâce, sans lesquels l'art manque toujours de son principal mérite, celui de plaire.

Or, n'est-ce pas précisément sous les mêmes ca-

ractères que se déploie l'art toscan, dans les ouvrages de ce Michel-Ange, qui en offrent certainement le type le plus frappant, le plus complet, et pour ainsi dire l'idéal même? Je veux dire, cette science du dessin portée jusqu'à l'ostentation, cette austérité qui ne sacrifie jamais à la grâce, ces attitudes tourmentées, ces mouvemens brusques et hardis, cette expression généralement dure et forte, cette prédilection pour les sujets terribles ou sévères; cette fierté, cette rudesse, cette fougue de style; tout ce qui frappe, étonne dans Michel-Ange; tout ce qui donne l'idée d'une puissance de main, d'une vigueur de conception extraordinaire, sans produire jamais l'impression de cette beauté qui nous ravit, de ce sentiment qui nous touche, et de cette grâce qui nous enchante? Telle est en effet l'école florentine, envisagée dans Michel-Ange; telle dut être, à bien peu de chose près, l'école des anciens Étrusques. Et n'est-ce pas un phénomène tout-à-fait digne de remarque, que ces rapports de style et de caractère entre des peuples si divers, habitans du même pays, à des époques si éloignées; que cette transmission de génie, d'âme et de goût, opérée, à travers les siècles, sous ce même ciel de la Toscane, de l'artiste qui grava la pierre de Tydée ou qui décora les tombes de Tarquinie, à l'auteur de Moïse et au peintre de la chapelle Sixtine?

SÉANCE DU 24 JUIN 1828.

SIXIÈME LEÇON.

SOMMAIRE.

Aperçu géographique de l'histoire de l'art grec. — Principales époques de cette histoire. — Esquisse d'une archéologie homérique, sous le rapport de l'art. — Première époque de l'art grec ; pierres et piliers de bois ; formation de l'*Hermès grec*, avec une seule tête, puis avec une tête double. — Digression sur les *Hermaphrodites*, dérivés de ce type primitif, et sur les figures à double nature. — En quoi ces figures différèrent dans le système égyptien, et dans celui de l'art grec. — Le Minotaure est la seule exception connue au principe général de ces représentations ; par quelle raison. — Influence étrangère exercée sur l'art grec ; comment, à quelle époque, et jusqu'à quel degré. — Conclusion.

Nous entrons maintenant dans le vaste et brillant domaine de l'art grec, où tous les principes, toutes les notions, tous les monumens du *beau*, seul vrai but, seule véritable essence de l'art, se trouvent rassemblés dans un système tellement lié dans toutes ses parties, tellement en rapport avec tous les autres élémens de l'organisation so-

ciale, qu'il est impossible de ne pas considérer cet art, dans sa plus noble idée, dans son application la plus étendue, comme la propriété exclusive, comme la création originale du génie grec.

Jetons d'abord un coup-d'œil sur la situation historique et géographique de la Grèce, par rapport à l'art, c'est-à-dire, sur le théâtre même où l'art fut exercé, dans ses différentes époques et dans ses différentes écoles.

L'histoire de la Grèce nous présente trois grandes divisions de cette nation, dans lesquelles l'art fut cultivé avec un succès presque égal, mais non pas précisément aux mêmes époques, savoir : la Grèce proprement dite, l'Asie mineure avec les îles qui l'avoisinent, la Grande Grèce, ou l'Italie méridionale, avec la Sicile, qui en dépend.

Il est à peu près reconnu que la naissance, ou du moins le développement de l'art fut plus précoce dans les colonies grecques de l'Asie mineure et de l'Italie, qu'il ne le fut dans la Grèce même. Mais cette opinion est plutôt établie sur de graves présomptions que sur des faits avérés. Ce qui est certain, c'est que l'on manque de renseignemens détaillés sur la situation politique et morale de la Grèce, pendant une série de plusieurs siècles, à partir du retour des Héraclides, jusqu'aux premières olympiades, c'est-à-dire du onzième au septième siècle avant notre ère. Pendant tout

cet espace de temps, sur lequel nous ne possédons que des données historiques, rares, incomplètes ou contradictoires, il paraît que la Grèce, travaillée intérieurement par des factions, livrée à de perpétuels changemens de domination ou de gouvernement, ne put prendre une assiette tranquille ni une forme déterminée, et conséquemment que l'art ne put lui-même jeter des racines profondes, ni acquérir un développement régulier, sur un terrain aussi agité, aussi mobile que celui-là. Un fait capital domine tout l'ensemble des notions qui nous restent sur cette période historique : c'est le grand nombre de colonies sorties de la Grèce à des époques très-rapprochées l'une de l'autre, et qui occupèrent toutes les côtes de l'Asie mineure, et celles de l'Italie méridionale, avec la Sicile et les îles de l'Archipel. Il faut en conclure que la Grèce était alors dans un état de crise continuelle et de laborieux enfantement, qui ne permettait pas aux arts, amis du mouvement, mais enfans de la paix, de croître et de prospérer au milieu de ces convulsions politiques.

Au contraire, toutes les circonstances devenaient favorables à la culture des arts, pour ces colonies, qui, la plupart, établies sur un sol vierge et fertile, avec des institutions neuves et libres, ne portaient point de factions dans leur

sein, et trouvaient peu d'ennemis autour d'elles. C'étaient le plus souvent des partis entiers, vaincus dans une crise politique, qui s'exilaient en masse, et qui portaient ainsi sous des cieux étrangers, avec la langue et les mœurs de la patrie, une unanimité de vœux, d'opinions et de principes qui devaient procurer à ces républiques naissantes un rapide accroissement. Le plus souvent aussi elles ne rencontraient, dans le voisinage des lieux où elles allaient se fixer, que des peuplades faibles en nombre, inférieures en civilisation, et conséquemment incapables de lutter long-temps avec elles, et de leur disputer la propriété du sol et l'empire de la mer. Aussi voyons-nous les États grecs confédérés de l'Asie mineure, les *Éoliens*, les *Doriens* et les *Ioniens*, les derniers surtout, *Samos* et *Milet* à leur tête, et les républiques de la Grande Grèce et de la Sicile, particulièrement *Posidonia*, *Sybaris*, *Tarente*, *Crotone*, *Syracuses*, *Agrigente*, parvenir de bonne heure, et s'élever rapidement à un haut degré de prospérité, embrasser un commerce considérable, et devenir des puissances maritimes; tandis que la Grèce elle-même, déchirée par des factions intestines, consumait ses ressources en agitations impuissantes.

Toutefois, la Grèce, si épuisée qu'elle fût par ses colonies ou par ses dissentions, ne pouvait

demeurer totalement étrangère au mouvement qui s'opérait autour d'elle. C'était dans son sein qu'avait été déposée la première semence des arts d'imitation; c'est encore dans son sein que se formèrent les premières écoles nationales dont le souvenir ait été recueilli par l'histoire. *Corinthe*, *Sicyone*, *Argos*, *Épidaure*, *Égine*, mais surtout *Athènes*, la vraie institutrice du genre humain, signalèrent, dès les premiers temps, leur nom et leur influence par des découvertes utiles et par des travaux célèbres. Tel est l'aperçu sommaire de la *géographie* de l'art grec, dont les élémens, recueillis par Herder (1), Heyne (2), Heeren (3), Ott. Müller (4), attendent encore une discussion approfondie.

Quant à la *chronologie* de l'art, partie la plus épineuse et la plus difficile de son histoire, envisagée dans ses détails, on s'accorde généralement aujourd'hui à fixer *trois principales époques*, lesquelles embrassent effectivement le développement entier de l'art grec; et ces époques, rattachées aux propriétés mêmes de cet art, sont celles

---

(1) *Ideen zur Geschichte der Menscheit*, III, 132-145.

(2) *Opuscula*, t. II.

(3) *Handbuch der Geschichte der Staaten des Alterthums*, 1799.

(4) Dans ses deux ouvrages intitulés, l'un *Æginetica*, et l'autre *die Dorier*.

de l'*ancien style*, du *grand et beau style*, du *style gracieux*, époques que l'on peut déterminer historiquement de cette manière : *depuis la naissance de l'art jusqu'à Phidias*, pour la première ; *de Phidias à Praxitèle*, pour la seconde ; *de Praxitèle à Lysippe et à Apelle*, pour la troisième (1). Dans cette classification des époques de l'art, différente de celle qu'avait établie Winckelmann, ne se trouvent pas compris les monumens de l'art produits à la cour des successeurs d'Alexandre, et à Rome, sous les empereurs, c'est-à-dire, presque tous les monumens que nous possédons. C'est qu'en effet ces monumens, quel que soit le mérite qu'ils aient à nos yeux, quels que soient, d'ailleurs, leur nombre et l'espace de temps qu'ils embrassent, ne constituent point une époque d'art, attendu qu'ils n'offrent rien de nouveau ni d'original dans le style, et qu'ils ne nous offrent que des répétitions, des réminiscences ou des copies plus ou moins estimables d'ouvrages d'une époque antérieure, et d'un ordre probablement plus élevé.

Il est encore moins question des Romains,

---

(1) Voyez, au sujet de cette chronologie de l'art, les *Trois Dissertations* de M. Thiersch, *Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen*, et l'ouvrage récent de M. H. Meyer, *Geschichte der bildend. Künste bei den Griechen*.

quand il s'agit des époques de l'art fixées d'après les caractères du style. Les Romains n'eurent jamais, non-seulement un style qui leur fût propre, mais même des artistes qui leur apparTinssent. Ils ne connurent, ils ne cultivèrent jamais l'art, que par des mains étrangères, d'abord, par les Étrusques, ensuite par les Grecs. A cet égard, ils furent encore plus impuissans ou moins heureux que sous le rapport de la littérature, qui, bien que puisée tout entière aux sources de la Grèce, produisit néanmoins, à Rome, quelques talens originaux. Mais l'art, tel qu'il y fut pratiqué jusqu'à ses derniers momens, y resta toujours grec par le caractère, par le style, et par les artistes mêmes. Rome, avec sa toute-puissance politique, avec toute son immense renommée, ne figure donc dans l'histoire de l'art, que comme dépositaire des trésors de la Grèce, et, tout au plus, comme héritière de ses doctrines. Elle ne sut d'abord que piller les ouvrages de l'art, ensuite que les copier, plus tard enfin, que les travestir; elle produisit beaucoup de Verrès, et pas un artiste. On conviendra que ce n'était pas trop la peine, pour obtenir un pareil résultat, d'asservir et de dépouiller la Grèce.

La première époque de l'art, ou celle de l'ancien style, telle que nous l'avons fixé, à partir de la naissance même de l'art jusqu'à Phidias,

peut et doit encore se subdiviser en deux périodes différentes, dont l'une embrasse tous ces premiers tâtonnemens, tous ces informes essais d'une industrie au berceau, qui n'ont avec l'art proprement dit que des rapports éloignés, qui ne figurent dans son histoire que comme des titres généalogiques; et la seconde renferme la suite et le développement de ces travaux, produits sous des inspirations plus heureuses, au moyen d'études et de procédés plus habiles. La première s'étendrait de l'âge d'Homère à celui de Crésus et de Polycrate; la seconde, à partir de cette époque, jusqu'à celle de la guerre des Perses.

Ce serait la matière d'un des livres les plus intéressans qu'on pût faire, que d'extraire des poésies d'Homère le tableau complet de la civilisation grecque, telle qu'elle existait à l'époque de leur auteur. Ce n'est pas qu'on n'ait déjà beaucoup écrit sur ce sujet; mais il manque encore un ouvrage qui en présente l'ensemble. On peut regarder le livre d'Homère, en mettant à part son immense mérite poétique, comme une sorte d'encyclopédie du douzième siècle avant notre ère; et l'art n'occupe pas sans doute la moindre place dans ce vaste et intéressant tableau d'une organisation sociale, si simple encore et déjà si avancée. En disant l'art, je parle ici de toutes ses branches, l'architecture, la sculpture et la peinture, y compris plusieurs

sortes d'industries qui s'y rattachent. L'architecture réclamerait dans ce tableau une part importante par la description si curieuse et si détaillée du palais d'Alcinoüs et de celui d'Ulysse, par celle des murailles et des édifices de Pergame, et du camp des Grecs. La sculpture revendiquerait, à son tour, une foule de travaux en bois, en métal et en ivoire, plusieurs desquels, sortis de la main même de Vulcain, attestent déjà une sorte de perfectionnement dans leur exécution matérielle; et surtout ce bouclier d'Achille, dont la seule description forme le document le plus curieux et le plus complet peut-être, aussi bien que le plus ancien, de l'histoire des arts de la Grèce. Le cheval de Troie figurerait lui-même dans cette exposition homérique des œuvres de la sculpture primitive, à la fois comme une preuve d'une industrie déjà avancée, et de ce goût pour les monumens gigantesques, qui caractérise, à ces premières époques de la civilisation, le sentiment de tout ce qui est noble et grand. La peinture, dont on a cherché bien vainement, selon nous, à nier l'existence et la pratique au temps d'Homère, recouvrerait la part qu'on lui a jusqu'ici refusée, en vertu de son alliance même avec la sculpture, comme on le voit, entre autres exemples, par le bouclier d'Achille, où différens métaux, diversement colorés, produisaient, par leur mélange, une

suite de tableaux à la fois peints et sculptés. Ces belles tapisseries, travaillées des mains d'Hélène et d'Andromaque, et dans lesquelles la laine, nuancée de diverses couleurs, imitait tant d'objets au naturel, ne seraient pas une preuve moins directe ni moins positive de l'ancienneté d'un art, duquel on n'avait pu faire, au temps d'Homère, des applications aussi usuelles, sans qu'il ne fût cultivé lui-même avec une sorte de succès. Je me contente d'indiquer rapidement ici quelques-uns des traits principaux dont pourrait se composer cette espèce d'archéologie homérique, que je n'ai ni le loisir, ni l'intention de tracer en ce moment : mais c'est un sujet que je livre à vos pensées ; et peut-être en résultera-t-il quelque jour un livre qui m'épargnera la peine de le faire, ou le regret de ne l'avoir pas fait.

L'intérêt que nous offre, en général, l'étude de l'antiquité, parce qu'en nous initiant à la connaissance d'un temps qui n'est plus, elle étend ainsi notre existence dans un passé plus ou moins éloigné de nous, elle agrandit, pour ainsi dire, notre être de tout l'espace qu'elle ajoute à celui où nous vivons; cet intérêt s'accroît encore, par la même raison, à mesure que nous cherchons à pénétrer jusqu'au berceau même de ces arts, jusqu'à la source de ces institutions depuis si long-temps anéanties. Si nous pouvions

avoir en même temps réunis devant nous le Jupiter d'Olympie et la première idole qui fut apportée ou produite dans la Grèce; si nous pouvions comparer l'œuvre de Dédale et celle de Phidias, avec quel intérêt, avec quelle émotion nos yeux ne se porteraient-ils pas de l'une à l'autre, pour mesurer, s'il était possible, tout l'espace que l'esprit humain avait parcouru entre la naissance et l'achèvement de l'art, pour calculer tout ce qu'il avait fallu de siècles, tout ce qu'il avait coûté d'efforts, afin d'arriver d'un si grossier essai à un si admirable résultat! Ce spectacle si instructif, si intéressant à tant de titres, qui, dans le second siècle de notre ère, s'offrait encore à Pausanias, à chaque pas de son voyage, nous n'avons pas l'espoir d'en jouir jamais, même quand on fouillerait sur tous les points et à toutes les profondeurs ce sol de la Grèce, qui n'a encore été remué que par la charrue ou par la barbarie. Essayons néanmoins de suppléer à l'absence des monumens par quelques notions qui en tiennent lieu. Tâchons de remonter jusqu'au berceau de l'art, en nous aidant de toutes les traditions qui y aboutissent. Nous trouverons sur notre route des faits curieux; et, à défaut de monumens contemporains, des réminiscences d'un autre âge, qui les remplacent en les imitant.

Les premières idoles de la Grèce furent, avons-

nous dit ailleurs (1), des pierres qu'on supposait tombées du ciel; et l'on conçoit sans peine quel prix une pareille croyance devait procurer à ces idoles. L'expérience de notre siècle a prouvé que ce qui était chez les anciens une opinion superstitieuse, pouvait avoir un fondement réel; et ce n'est pas ici le seul cas où les faits de la fable sont rentrés, après un long détour, dans le domaine de la science. Ces prétendues pierres tombées du ciel, révérées à ce titre comme des manifestations, plutôt, sans doute, que comme des images de la Divinité, étaient en effet de véritables aérolithes (2). Tel était le Cupidon de Thespies, qu'on révéra toujours sous cette forme primitive (3), même à l'époque où l'art, perfectionné par le génie, montrait dans ce même sanctuaire un des chefs-d'œuvre de Praxitèle.

A côté de ces pierres informes, se distinguaient, par le même mérite de vétusté, des souches de bois grossièrement façonnées, véritables fétiches, par lesquelles le culte des anciens Pélasges pouvait s'assimiler à celui des Samoyèdes ou de tout autre peuple sauvage. Une de ces idoles les plus res-

---

(1) Voy. première leçon, p. 16.

(2) Voy. la dissertation de M. Münter, *Ueber die vom Himmel gefallenen Steinen der Alten.*

(3) Pausanias, IX, 27, 1.

pectées était celle de la Junon d'Argos; elle était faite d'un tronc de poirier sauvage, et d'une médiocre grandeur. Emportée par Pirasus, fils d'Argus, à Tyrinthe, elle avait été, lors de la destruction de cette ville par les Argiens, reportée en triomphe dans son temple d'Argos. On peut juger, d'après cette anecdote, de la haute antiquité de ce simulacre, et du prix prodigieux qu'on y attachait. Aussi Pausanias la vit-il encore, recueillant, au second siècle de notre ère, les hommages de la Grèce, à côté de la Junon de Polyclète, colosse d'or et d'ivoire, chef-d'œuvre de l'art et de son auteur (1).

Ainsi donc, des pierres ou des piliers de bois, carrés ou arrondis, voilà quels furent les premiers dieux de la Grèce; et ces grossiers monumens d'un art au berceau se conservèrent pendant près de quinze siècles, à côté des merveilles de cet art, objets d'une égale vénération, mais non pas sans doute au même titre. Il est probable qu'à tous les motifs superstitieux qui rendaient ces informes simulacres si respectables, se joignaient encore, chez les Grecs, un sentiment de complaisance et de vanité nationale, lorsque, considérant la première ébauche de l'art placée près d'un de ses chefs-d'œuvre, ils embrassaient ainsi d'un seul coup-

(1) Pausanias, II, 17.

d'œil l'espace immense qu'ils avaient parcouru dans le domaine de l'imitation. Ils jouissaient ainsi de leur génie, en présence des objets qui en marquaient l'enfance; ils s'enorgueillissaient de leurs talens dans ces parallèles mêmes qui leur en rappelaient la primitive imperfection; et c'étaient en effet des titres de gloire pour la Grèce, et, pour ainsi dire ses archives de noblesse, que ces monumens de la barbarie.

Jusqu'ici nous n'apercevons aucune trace, soit directe, soit indirecte, d'une influence étrangère quelconque. Si l'on voulait cependant admettre que cette influence ait eu lieu à cette première époque de l'art, voici probablement de quelle part elle serait venue, et de quelle manière elle se serait exercée.

Les Phéniciens, qui avaient fondé des comptoirs dans quelques-unes des îles de la Grèce, et sur plusieurs points de la côte qu'ils jugeaient favorables à des établissemens de ce genre, dressèrent à l'entrée de leurs factoreries des bornes ou des colonnes auxquelles ils attachèrent l'idée de leur dieu national *Thoth* ou *Theuth*, en y ajoutant le *Phallus*, comme symbole universel de la nature; de ces bornes ou piliers, avec l'appendice qui vient d'être indiqué, résulta directement la forme des *Hermès* (1), et l'effigie même

(1) Böttiger, *Andeutungen*, p. 45.

du dieu qui porta ce nom chez les Grecs, et qui s'appela *Mercure* chez les Romains. Les Grecs, avec cet instinct d'imitation déjà éveillé en eux, mirent une tête sur ce pilier; et l'Hermès grec se trouva complété par cette seule addition, faite probablement sur le sol de l'Attique, à la borne qu'avait posée une main phénicienne. Athènes, en effet, fut plus qu'aucune autre ville de la Grèce, remplie de ces sortes d'idoles, dont le culte semblait avoir pour elle un attrait particulier, dont la forme devait conséquemment se lier à ses traditions nationales. On sait que sous les Pisistratides, les Hermès devinrent le principal élément des embellissemens qu'Athènes dut à ces chefs si lettrés et si habiles, au point qu'elle en fut nommée *la ville des Hermès* (1); et telle était l'abondance des figures de ce genre qui s'y produisaient incessamment, que le mot *Hermoglyphe* (sculpteur d'Hermès), y fut long-temps le seul mot employé pour indiquer toute espèce de statuaire.

La forme d'Hermès une fois trouvée, ne demeura pas exclusivement propre à la divinité dont elle avait été d'abord le simulacre. Tous les dieux, principalement cette foule de divinités locales, de génies particuliers auxquels on pouvait à peine alors assigner des noms distincts, bien

(1) Pausanias, IV, 33.

loin de pouvoir les représenter sous des formes différentes, tous les dieux, dis-je, furent figurés sous cette forme commune. A mesure que les idées religieuses s'étendirent, on compliqua, et l'on en vint même à doubler de pareils signes, c'est-à-dire à placer deux têtes sur un même socle. Ce fut encore très-probablement une invention attique; car on trouve ces doubles têtes, type primitif du Janus, sur les monnaies d'Athènes et de ses colonies (1). C'étaient, dans l'origine, une tête d'homme et une tête de femme accouplées, c'est-à-dire les deux principes primitifs, les deux sexes, les deux élémens de toutes choses, le *soleil* et la *lune*, ou *Dsan* et *Dsana* (2), vieux mots grecs dont les Romains firent *Janus* et *Diane*: ces deux têtes de sexes divers sont surtout sensibles sur les médailles de Ténédos (3). Plus tard, lorsque ces simples et primitives idées commencèrent à s'altérer et à se perdre, on se borna à représenter deux têtes pareilles, ordinairement mâles, en modifiant et diversifiant leurs caractères, à raison des besoins du culte, des progrès de la religion et des ressources de l'art. C'est ainsi que fut pro-

---

(1) Eckhel, *Doctr. Num.*, II, 209.

(2) Voyez Böttiger, *Ideen zur Kunst-Mythologie*, p. 247-256.

(3) Eckhel, *Doctrin. Num.*, II, 488.

duit le *Janus* des Romains; c'est ainsi qu'on eut, dans la Grèce même, des *Hermathènes*, des *Herméracles*, des *Hermérotes*, c'est-à-dire des Hermès doubles, de *Mercure et Minerve*, de *Mercure et Hercule*, de *Mercure et l'Amour* (1); et c'est très-probablement de la même combinaison que procédèrent les *Hermaphrodites*, ou Hermès de *Mercure et Vénus*, type qui devint ensuite, pour l'art grec, un des motifs où brillent peut-être au plus haut degré les rares qualités qui le distinguent, et peut-être aussi celui de tous qui peut le mieux servir à nous faire apprécier son génie.

Quand on réfléchit en effet au prodigieux intervalle qui existe entre la manière symbolique de représenter l'union de deux natures et le mélange de deux sexes, au moyen de deux têtes accouplées sur une seule gaîne, et cette autre manière, que nous voyons pratiquée plus tard, de fondre dans un même corps, d'amalgamer dans une même physionomie les propriétés diverses, les caractères distincts de l'homme et de la femme, on reconnaît à ce seul trait, on embrasse d'un seul coup-d'œil, l'espace immense que parcourut l'art grec dans la carrière de l'imitation; on apprécie en même temps tout ce qu'il put devoir à une influence étrangère, et tout ce qu'il ne

(1) Visconti, *Mus. P. Clement.*, VI, 23.

dut qu'à son propre génie. L'*Hermès primitif*, avec sa double tête et sa gaîne, n'était en effet rien autre chose qu'un simulacre dans le goût égyptien, c'est-à-dire une idée sous une forme matérielle, un véritable hiéroglyphe; mais l'*Hermaphrodite grec*, où l'homme et la femme sont si bien exprimés et si bien confondus dans toutes leurs parties, qu'on ne peut nulle part ni les séparer, ni les distinguer l'un de l'autre; où l'être idéal qui résulte du mélange des deux sexes, a pourtant toute l'apparence d'un être réel, jointe à tout le charme de la vérité, à tout le prestige de la nature, qui osera soutenir qu'une pareille figure soit dérivée d'un pareil hiéroglyphe? Et si l'un est purement égyptien, comme l'autre est certainement grecque, qui pourra croire encore que l'art grec doive à l'art égyptien autre chose qu'un germe d'idée, resté constamment inimitatif sur son propre sol, et devenu dans la Grèce le miracle même de l'imitation?

Je ne dois pas quitter le sujet curieux que j'ai abordé, sans indiquer un autre rapprochement qui trouve naturellement ici sa place, et qui n'est pas moins propre à nous éclairer sur la nature de l'art grec, et sur son principe essentiellement différent de celui de l'art égyptien. Je veux parler des figures à double nature humaine et animale, dont nous avons vu que les combinaisons, variées

à l'infini, avaient été le principal élément de l'art égyptien, et dont la représentation ne fut pas non plus étrangère à l'art grec. On connaît les *Géans*, les *Harpies*, les *Scilla*, les *Sirènes*, les *Sphinx*, les *Centaures*, les *Pans*, monstres composés de l'homme ou de la femme, avec des parties de *serpens*, d'*oiseaux* ou de *quadrupèdes*, sans parler de quelques associations du même genre, de plusieurs animaux pour en former un seul, tels que le *Pégase*, le *Griffon*, la *Chimère*. Mais il y a entre ces représentations, si semblables en apparence d'intention et de motif, une différence de fait bien remarquable; c'est que, dans les œuvres égyptiennes, c'est toujours la tête d'animal placée sur un corps humain, qui caractérise l'image symbolique, tandis que, tout au contraire, dans les productions de l'art grec, c'est une tête humaine placée sur un corps d'animal, qui constitue la même image. C'est donc l'*homme*, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus noble dans la création, représenté par la *tête*, objet le plus noble aussi et le plus difficile de l'imitation, qui domine dans ces combinaisons, de manière à sauver la difformité la plus choquante, et à produire même, au moyen d'une foule de gradations, de nuances d'une variété infinie et d'une délicatesse exquise, à produire, dis-je, dans ces êtres multiples et fantastiques, l'apparence d'êtres simples et réels, doués

de tous les organes de l'intelligence et de la vie.

Voyez, par exemple, dans ces figures de *Pan*, avec une tête et un corps humain et des jambes et des pieds de bouc, dont nous possédons tant d'exemplaires, un des plus précieux desquels est ici sous vos yeux (1), et qui furent un des sujets les plus anciens comme des plus familiers de l'art grec; voyez, dis-je, par combien de traits délicats, en même temps que de formes nettement prononcées, l'homme se confond avec la bête, jusque dans cette tête, où, indépendamment des cornes sur le front, des glandes au col, des oreilles pointues qui appartiennent à l'animal, tous les autres traits participent plus ou moins des deux natures, où la forme et l'enchâssement de l'œil, avec le sourcil à poils hérissés qui le couronne, le nez à larges narines, la face maigre et alongée, la bouche qui s'entr'ouvre comme pour bêler, le menton avancé et pourvu d'une barbe de chèvre, accusent partout le bouc, sans presque dénaturer l'homme, et produisent un être si bien conformé d'ailleurs, si naturel et si vrai, que non-seulement sa double nature ne nous paraît point, comme dans les simulacres

(1) Ce morceau de sculpture grecque, très-remarquable à plus d'un titre, sera publié dans notre *Recueil de Monumens inédits*.

égyptiens, une difformité hideuse, une monstruosité choquante, mais n'éveille pas même en nous l'idée d'une impossibilité physique, ni l'ombre d'une sensation pénible.

Je pourrais multiplier beaucoup ces applications, et il en résulterait toujours le même fait : c'est que les Grecs, plaçant toujours la tête de l'homme dans les représentations d'êtres doubles, et laissant conséquemment dominer la nature humaine dans le mélange des deux natures, à la différence des Égyptiens qui renversèrent les deux images, en mettant l'animal en haut et l'homme en bas; que les Grecs, dis-je, portèrent le principe de l'imitation jusque dans la création des monstres, et produisirent ainsi l'illusion de la réalité jusques dans le domaine de la fiction. Je ne connais qu'une seule exception à ce principe, c'est dans la conformation du Minotaure, qui est toujours représenté, sur les plus anciens ouvrages de l'art grec, tels que la célèbre médaille de Cnosse, du cabinet du Roi, et les vases grecs (1), comme sur les plus récens, tels que la belle peinture d'Herculanum et le groupe

---

(1) Pour la médaille, voyez Pellerin, *Recueil*, etc., t. III, pl. 38, 24; et pour les vases, celui du Vatican, publié par Winckelmann, *Monum. inéd.*, n. 100, et surtout le beau vase de Pestum, dans Millin, *Vases peints*, T. II, pl. LXI.

de la villa Albani (1), avec une tête de taureau et un corps humain, c'est-à-dire qu'il est entièrement conçu dans le système égyptien. Mais aussi, le Minotaure est, ainsi que l'a démontré récemment mon savant et illustre ami, M. Böttiger (2), une fable phénicienne, puisée aux mêmes sources symboliques où l'art égyptien avait puisé le type de ses images; et cette vérité, que le célèbre antiquaire allemand a établie par des argumens tout-à-fait étrangers aux considérations qui m'occupent, reçoit une nouvelle confirmation de l'opposition qui existe entre cette figure unique du Minotaure, ainsi conçue, et le système entier des représentations helléniques.

Revenons au point d'où cette digression nous a écartés, et reprenons l'histoire de l'art grec à l'époque où nous l'avons laissée, je veux dire à celle où cet art put subir, dans la configuration de ses œuvres imparfaites, quelque influence étrangère. Nous l'avons vu ajoutant, par des mains athéniennes, une tête humaine, avec le Phallus, symbole phénicien de la nature, au cippe ou à la colonne qui avait été le premier objet dressé, non à l'image, mais en l'honneur de la divinité,

(1) C'est à tort que Winckelmann voyait dans ce groupe *Hercule et Achéloüs*. La peinture d'Herculanum est publiée dans les *Pitture d'Ercolano*, T. I, tav. V.

(2) *Ideen zür Kunst-Mythologie*, p. 348-425.

et nous avons vu que l'Hermès primitif fut le résultat de cette combinaison. A cette même époque, des simulacres d'origine ou de forme égyptienne, la plupart exécutés en bois, furent apportés dans la Grèce par ces mêmes troupes de hardis aventuriers qui vinrent s'y établir, et qui étaient bien, en effet, partis de l'Égypte, sans qu'il en résulte pour cela qu'ils fussent des Égyptiens eux-mêmes: j'entends parler surtout de Cécrops et de Danaüs. Pausanias assure effectivement, en termes trop formels pour qu'il soit possible d'en douter, que les plus anciens simulacres qui existassent encore de son temps dans la Grèce, étaient de bois, et, de plus, qu'ils étaient égyptiens. A l'appui de cela, il cite l'Apollon lycien d'Argos, qui avait été consacré par Danaüs; plus loin, il parle d'une idole d'Hermès ou Mercure, qui provenait d'Hypermnestre (1); et, dans un autre endroit de son ouvrage, il cite un autre Hermès de bois, qui passait pour être une offrande de Cécrops (2). Ces simulacres avaient donc été apportés dans la Grèce par les colonies étrangères; ils étaient de bois; ils avaient la forme d'Hermès, c'est-à-dire la forme de gaîne, surmontée d'un buste humain,

(1) Pausanias, II, 19, 3 et 6.

(2) *Idem*, I, 27, 1; Add. Euseb. *Præpar. evang.*, X, 9, 486.

sans aucune indication de pieds et de mains; et c'est ce que le même Pausanias dit ailleurs explicitement, quand il attribue aux Athéniens le mérite d'avoir, les premiers entre tous les Grecs, consacré des *Hermès tronqués* (1), c'est-à-dire des *Hermès sans bras ni jambes*. Or, à tous ces caractères, comment ne pas reconnaître ces simulacres de bois, en forme de momies, avec les bras attachés au corps, au point de n'en être pas sensiblement distincts, et avec les pieds joints pareillement, de manière à former une espèce de plinthe ou de base, simulacres bien manifestement d'industrie et d'origine égyptiennes, dont nous possédons nous-mêmes des milliers d'exemplaires, et qui paraissent avoir été exécutés en Égypte, pendant une longue suite de siècles, avec cette persévérance et cette ténacité dont nous avons cherché précédemment à expliquer les causes et à apprécier les résultats?

Nous admettons donc, comme un fait positif, que les Grecs, particulièrement ceux de l'Attique et de l'Argolide, reçurent des marchands phéniciens ou autres qui s'établirent parmi eux, à ces premières époques de la civilisation hellénique, quelques-unes de ces idoles travaillées dans le goût égyptien, en bois de cèdre, de sycomore ou

(1) Pausanias, I, 24, 3 : ἀκώλους Ἑρμᾶς.

d'ébène. Nous ajouterons que la Diane d'*Éphèse*, sous sa forme primitive, qui était exactement celle d'une momie, fut une de ces idoles, et qu'elle resta toujours conforme à ce type oriental. La Diane de *Perga*, la Junon de *Samos*, telles que nous les trouvons figurées sur les médailles, appartiennent au même système, et dérivent de la même époque. Seulement, les bras de ces sortes de simulacres, comme on les voit écartés du corps de l'idole et soutenus extérieurement par des broches de métal, indiquent une addition postérieure, et prouvent, par cette addition même de parties de rapport qui n'étaient point inhérentes au bloc ou à la souche, puisqu'elles avaient besoin d'appuis particuliers, que c'étaient en effet des parties étrangères à la conception primitive de l'idole. Nous présumerons enfin que ces simulacres égyptiens étaient peints, comme le sont effectivement la plupart des monumens du même genre que nous possédons en presque toutes les matières; et nous verrons, dans ce grossier mélange de la peinture et de la sculpture, si imparfaites l'une et l'autre, le premier principe de ce goût des Grecs pour la *sculpture polychrome*, dans laquelle l'art enfanta depuis ses merveilles. Ainsi donc, ces informes simulacres, grossièrement façonnés, grossièrement enluminés, dans lesquels la confusion et l'imperfec-

tion de ce double travail sont telles, que l'œil flotte indécis entre les contours du sculpteur et les enduits du peintre; ces idoles, qui ne participent en rien du génie des deux arts, précisément en ce qu'elles tendent à en assimiler les principes, à en confondre les effets; ces monumens enfin d'un instinct grossier et d'une industrie naissante, se présentent à nous, dès l'entrée du domaine de l'art, comme les précurseurs, et, si l'on peut dire, comme les ancêtres de ces statues et de ces colosses d'or et d'ivoire, dans lesquels, à l'autre extrémité de sa carrière, le même art avait égalé, par la magnificence et l'éclat de ses productions, *la majesté même des Dieux* (1). Mais ce prodige est l'œuvre du temps, de la liberté et du génie; il s'est opéré sur le sol et par les mains de la Grèce; il est son ouvrage, sa propriété, son éternel titre de gloire: l'Égypte n'y entre que pour ce germe qu'elle ne sut point féconder elle-même, pour cette ébauche qu'elle ne sut point terminer, pour ce modèle dont elle ne sut rien tirer. Pour tout dire, en un mot, l'Égypte revendique en propre, dans l'histoire de l'art, le type et la forme de ses momies; tout le reste, à partir de là, jusqu'au Jupiter olympien

(1) Quintilien, XII, 10: *Majestas operis æquavit Deum.*

de Phidias, appartient exclusivement à la Grèce : c'est ce qu'il s'agit maintenant de développer.

Mais nous ne sommes encore arrivés qu'au siècle de Dédale, et nous avons à faire une courte pause, avant de nous engager dans le vaste espace qui nous reste à parcourir. Arrêtons-nous donc ici, et remettons à une autre séance la suite de ces considérations.

SEPTIÈME LEÇON.

SOMMAIRE.

École de Dédale. — Statues de bois, nommées *Dædales*, premières productions de l'art grec. — Statues habillées d'étoffes réelles; causes et preuves de cet usage. — Goût pour la *sculpture polychrome*, dérivé du même principe.— Digression sur des pratiques analogues, qui se retrouvent dans l'école florentine, aux époques de la renaissance. — Preuves de la sculpture à plusieurs matières ou à plusieurs couleurs, tirées des monumens antiques. — De Dédale et de son histoire; ce qu'il faut entendre sous le nom de ce personnage, et dans le récit de ses voyages. — Caractères propres aux ouvrages exécutés dans son école. — Conclusion.

L'HISTOIRE de l'art a, comme toutes les autres histoires, ses origines fabuleuses, ses temps poétiques, ses généalogies incertaines. Le berceau de toutes nos connaissances, comme celui de toutes ces grandes familles qui jouèrent un rôle principal sur la scène du monde, se couvre d'une obscurité mystérieuse, et la vérité même s'y dé-

guise sous les traits et avec les couleurs de la fable; mais la fable, à son tour, sert à constater l'existence des faits qu'elle enveloppe; et c'est ainsi que l'on peut essayer de vérifier et de rétablir, l'une par l'autre, la mythologie de l'art et son histoire.

L'époque de Dédale, les ouvrages qu'on citait de lui, les inventions qu'on lui attribuait, sont un de ces problêmes historiques que la crédulité, prétendue savante, d'un siècle, que le scepticisme, prétendu philosophique, d'un autre siècle, ont résolus tour à tour, dans un sens contraire, avec une égale légèreté, avec une égale insuffisance. En n'y cherchant que de l'histoire ou de la fable toutes pures, on s'est pareillement éloigné de la vérité, parce qu'en effet il y avait un mélange de l'une et de l'autre, qu'il fallait s'attacher à distinguer.

Bien antérieurement à l'époque où les traditions athéniennes plaçaient l'âge de Dédale, c'est-à-dire trois générations avant le siége de Troie, ou environ treize siècles avant notre ère, l'usage de certaines statues de bois était très-répandu dans la Grèce. Ces statues, qu'on habillait d'étoffes réelles, afin de déguiser l'imperfection des formes, ou qu'on teignait de diverses couleurs, pour tenir lieu à la fois de ces vêtemens et de ces formes, se nommaient *Dædala*, mot générique

resté dans la langue, pour désigner toute espèce de chose, et spécialement *toute œuvre de l'art ingénieusement travaillée*. Nous avons à cet égard un témoignage précis et positif de Pausanias, qui ne permet de révoquer en doute, ni l'existence de ces statues de bois vêtues d'étoffes, ni leur ancienneté par rapport à Dédale, ni leur dénomination spéciale, aux époques mêmes dont il s'agit (1). Nous pouvons encore aller plus loin. Fondés sur ce témoignage de Pausanias, et sur les faits qui l'autorisent, nous pouvons nous faire une idée à peu près juste de la manière dont ces *figures dédaléennes*, plus anciennes que *Dédale* lui-même, espèces de mannequins vêtus, étaient conçues et travaillées. On trouve fréquemment sur les vases grecs d'ancien style de petites idoles de plusieurs divinités, entre autres, de *Pallas*, de *Diane-Taurique*, de *Vénus-Chrysé* (2), qui paraissent des imitations exactes des plus anciens simulacres consacrés à ces divinités. Or, ces simulacres, sous une forme humaine grossièrement imitée, avec les attributs ou les armes qu'elles portent, et les vêtemens d'étoffes réelles qui les enveloppent de la tête aux pieds, nous représentent fidèlement, suivant toute ap-

(1) Pausanias, IX, 3, 1.
(2) *Vases de Lamberg*, I, XXIII, II, XXIV.

parence, l'état de l'art dans les siècles antérieurs à Dédale, et nous montrent ce qu'étaient les *figures dédaléennes* avant l'époque, quelle qu'elle soit, où florissaient ce personnage et son école.

Cet usage d'habiller les statues de draperies réelles, de vêtemens amovibles, mérite de nous arrêter quelques instans, non comme une simple singularité de goût, mais comme une des révélations les plus curieuses du génie de l'antiquité. Que ce moyen de produire une sorte d'illusion, dérivé de l'instinct le plus grossier, ait existé dans la Grèce, comme il exista dans l'Égypte, comme il existe à peu près partout chez les peuples enfans, ou pour cette partie du peuple qui est toujours enfant, c'est ce qu'on pourrait facilement admettre, à défaut même de témoignages positifs; et c'est d'ailleurs un fait dont un illustre antiquaire a recueilli les preuves et les exemples, pour ce qui concerne la Grèce (1), avec une surabondance qui me dispense d'insister sur ce point. Mais que le même usage, dérivé du même principe, et de plus autorisé par une longue habitude, se soit perpétué dans la Grèce aux époques même les plus florissantes de l'art, et appliqué à ses productions les plus célèbres, c'est sans

(1) M. Quatremère de Quincy, dans son *Jupiter Olympien*, pag. 8-15.

doute ce dont il y a lieu d'être étonné, pour nous, qui avons sur ce point des idées si différentes. Or, c'est encore un fait qui n'est sujet non plus à aucun doute, que l'usage de revêtir les statues d'étoffes réelles ait continué à presque toutes les époques de l'art, bien que les applications en devinssent probablement de plus en plus rares et bornées. On ne peut interpréter que de cette manière les témoignages d'auteurs anciens, qui disent que les dieux et les déesses avaient, comme la plupart des personnes opulentes, des *femmes chargées de leur toilette*, et qui assurent qu'une classe particulière de prêtres avait pour fonction spéciale *d'habiller et de déshabiller les simulacres divins* (1).

On connaît d'ailleurs une anecdote qui peut tenir lieu à elle seule de toute une série de faits, et cela pour la plus belle époque de l'art grec: c'est le trait de Denys l'Ancien, qui, trouvant le *manteau d'or* dont était revêtu le Jupiter Olympien de Syracuses, trop lourd pour l'été et trop froid pour l'hiver, jugea à propos de le remplacer par un *manteau de laine*, comme étant mieux approprié à l'influence diverse de ces deux saisons.

(1) Tertullien, *De jejun.*; *Suas habebant ornatrices*. Jul. Firmicus, IV, 1, 14 : *Vestitores simulacrorum divinorum*.

Plusieurs des statues aussi richement composées que celle-là, dont le nombre paraît avoir été considérable dans la Grèce antique, se trouvèrent plus d'une fois sans doute dans le même cas. Tel eût été, suivant l'observation qu'en fait Thucydide lui-même, le sort de la fameuse Minerve du Parthénon, colosse d'or et d'ivoire, si les besoins de la guerre eussent rendu nécessaire l'emploi de l'or dont était formée la draperie amovible de cette statue; et sans doute il était naturel et légitime que ces peuples, qui, dans leur prospérité, avaient employé leurs trésors à l'ornement de leurs dieux, eussent recours à ces mêmes dieux pour subvenir à des nécessités imprévues; en sorte que le sanctuaire devenait, dans ce cas-là, le supplément du trésor public, et la religion l'auxiliaire du budget. D'autres fois, c'était pour suppléer à la grossièreté de la matière ou à l'imperfection du simulacre, qu'on s'avisait de cet expédient, comme nous l'apprenons, entre autres exemples, par cette statue de Lucine, ouvrage de Damophon, dont la tête et les extrémités étaient de marbre pentélique, et le corps, en bois, était enveloppé d'une draperie légère. Telles étaient ces statues de Bacchus, de Cérès et de Proserpine, que Pausanias vit dans un Nymphæum, entre Sicyone et Phlionte, statues dont la tête seule était visible, et le reste était tellement

caché sous un amas de draperies, que le curieux voyageur ne put savoir de quelle matière il était fait. L'économie, aussi bien que l'opulence, s'accommodait donc également de cette pratique, qui montrait la religion dans toute sa pompe, ou dans toute sa simplicité primitive, deux états qui produisent, tout différens qu'ils sont eux-mêmes, presque le même effet sur l'imagination et sur les sens. Riche, elle imposait par cet éclat sublime dont elle était revêtue; pauvre, elle intéressait par cette indigence auguste dont elle portait l'empreinte; et toujours associée à la condition du peuple et au sort de l'État, dans sa magnificence ou dans sa modestie, la religion n'en était que plus chère aux citoyens, pour qui elle tenait toujours prête, en cas de besoin, une ressource ou une leçon utile.

Si nous voulons maintenant apprécier, sous le rapport de l'art, l'influence de cette pratique, nous verrons qu'elle dut contribuer plus que toute autre cause à ce goût pour la *sculpture polychrome,* qui produisit les plus beaux ouvrages de l'art grec, et que, par une réaction nécessaire, le goût de cette espèce de sculpture continua à maintenir de plus en plus l'habitude de cette pratique. De même que des idoles primitivement drapées comme des *mannequins*, avaient produit par degrés des statues composées de parties

de rapport, de vêtemens amovibles, et, dans certains cas, d'étoffes réelles, de même, l'usage des statues ainsi conçues étendit et généralisa l'emploi des étoffes, comme moyen de masquer les parties qui manquaient, ou de cacher des défauts devenus choquans. De ces pratiques qui agissaient ainsi sans cesse l'une sur l'autre, résulta presque tout entier le génie des arts de l'antiquité, qui ne s'est complétement révélé pour nous qu'à une époque si voisine de la nôtre, que cette connaissance, jugée d'abord paradoxale, n'a pénétré encore que très-imparfaitement dans nos idées, et trouve encore à combattre des résistances de goût et d'opinion qui m'obligeront à m'arrêter quelques instans sur ce point neuf et important de l'histoire de l'art.

Le goût est, plus qu'on ne croit, esclave de certaines pratiques routinières, de certaines habitudes aveugles, qui s'introduisent, on ne sait comment, qui se perpétuent, on ne sait pourquoi. Par exemple, la prédilection que les modernes ont pour la sculpture en marbre, la répugnance qu'ils témoignent, non-seulement pour le mélange de plusieurs matières, mais pour toute autre matière que le marbre; cette prédilection, qui a marqué parmi nous cette branche de l'art d'un si grand caractère d'uniformité, tient presque uniquement à cette circonstance accidentelle et

fortuite, que les seuls ouvrages de l'art antique, dans lesquels l'art moderne a puisé ses principes, ses inspirations et ses modèles, étaient des ouvrages de marbre. De là, on s'est d'abord habitué à regarder le marbre comme la matière la plus propre à la sculpture, comme la plus fréquemment employée par les anciens; et cette prévention sur le goût des anciens, s'accréditant de plus en plus par la pratique même des modernes, a produit enfin une opinion tellement fixe, tellement générale à cet égard, qu'il serait impossible aujourd'hui de la changer, et presque inutile de la combattre.

Cependant, c'est un fait à présent bien reconnu, que le marbre fut la matière la moins employée chez les Grecs, dans les plus beaux temps et pour les plus grands ouvrages de l'art; et la circonstance même, qu'il ne nous est guère parvenu que des ouvrages de marbre, tient uniquement à ce que cette matière, n'ayant aucun prix par elle-même, la barbarie, le fanatisme et la cupidité, ces trois grandes causes de la destruction des monumens antiques, n'avaient aucun intérêt à en détruire les œuvres. Ainsi donc, c'est sur une erreur de fait, que s'est établie l'opinion des modernes sur l'excellence de la statuaire en marbre; c'est d'après une méprise réelle, que s'est formé leur goût exclusif à cet égard; et nos

principes, qui nous paraissent si solides et si parfaits, que nous n'entendons même pas qu'on les discute, et encore moins qu'on les combatte, ne proviennent en effet que d'une erreur, et ne sont en définitive qu'un préjugé.

Je ne rappellerai pas le grand nombre d'ouvrages en bronze, en or et en ivoire, en marbre et en métal, qui existèrent dans l'antiquité, et qui composèrent la plus grande partie du domaine de l'art grec. Le *Jupiter Olympien* de M. Quatremère de Quincy contient à cet égard un ensemble de faits et de doctrines, auquel il serait difficile de rien ajouter, de rien opposer, et offre la seule vraie théorie de l'art, telle que les anciens l'avaient conçue. Mais j'indiquerai quelques faits, empruntés en partie à l'expérience des anciens, en partie à celle des modernes, qui n'ont point encore été rapprochés dans cette intention, et qui prouveront irrésistiblement, à mon avis, combien notre manière de voir à ce sujet est étroite, fausse et superficielle.

La seule ville d'Herculanum eût suffi pour montrer à quel point le goût de la *sculpture polychrome*, c'est-à-dire de la sculpture à plusieurs matières ou à plusieurs couleurs, était encore répandu à des époques de décadence et dans de petites villes de province ; car on y a trouvé jusqu'ici plus de statues de bronze que de marbre, parce que

la catastrophe qui ensevelit cette ville pour ainsi dire toute vivante, ne permit pas d'employer, dans les âges suivans, à d'autres usages, les œuvres de la statuaire en bronze, comme cela se fit partout ailleurs où il se rencontrait des productions de ce genre et de cette matière; comme nous apprenons, par le témoignage même de nos grossiers ancêtres, que cela eut lieu à la prise de Constantinople par les Croisés français et vénitiens, en 1204, où tant de beaux ouvrages de l'art grec, de chefs-d'œuvre des Myron, des Phidias, des Lysippe, qui existaient encore, furent détruits ou fondus, par les plus ignobles motifs, pour les plus vils usages. Parmi ces bronzes d'Herculanum, il en est beaucoup qui offrent, par des incrustations d'argent, un exemple frappant de cet emploi de la sculpture polychrome dans les applications les plus usuelles et dans les plus petits détails. Presque toutes les figures, ou les instrumens et vases de bronze, offrent en effet, soit des parties, soit des ornemens rapportés en argent, qui procèdent du même principe et qui tiennent au même goût. Mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est de trouver dans la sculpture de la renaissance, principalement au sein de l'école florentine, mère de toutes les autres, un goût et des pratiques analogues, l'emploi fréquent du bronze, l'habitude de colorer et de mélanger les

métaux, de marier les substances diverses dans les œuvres de la statuaire, toutes choses certainement dérivées des doctrines et des procédés antigrecs, par une tradition non interrompue, à travers la longue et obscure période du moyen-âge.

Les nombreux témoignages de ce goût antique que présente la Toscane moderne, ne sont sans doute inconnus à aucune personne tant soit peu versée dans l'histoire de l'art; mais il n'est peut-être pas inutile d'en rappeler ici les principaux, pour montrer sous combien de formes diverses, et par combien d'applications heureuses, un goût, devenu si étranger à nos habitudes et si contraire à nos principes actuels, s'était transmis des anciens aux modernes; et comment ce goût, qui nous paraît aujourd'hui si bizarre, fut long-temps le goût dominant de l'art. Le mélange des matières diverses, pour faire ressortir les différens membres de l'architecture, ou simplement pour les orner; ce mélange, hérité des Grecs, brille au plus haut degré, sur une seule place de Florence, dans la réunion de trois édifices, le *dôme*, le *batistère* et ce merveilleux *campanile*, ouvrage du Giotto et production du quatorzième siècle, comme on le retrouve à Pise, dans une réunion pareille de trois édifices semblables; comme on le voit encore à Sienne, dans la seule cathédrale de cette ville. Rien n'est plus fréquent non plus,

dans les œuvres de la statuaire du même pays et du même âge, que des parties peintes ou dorées dans des matières homogènes, telles que le marbre ou le bronze : les exemples en sont innombrables, dans notre pays même, où il est des gens qui peuvent encore se souvenir d'avoir vu les sculptures de plusieurs de nos cathédrales gothiques, et entre autres de Notre-Dame, presqu'entièrement peintes et dorées. Le mélange des deux arts, au moyen de celui de pierres diversement colorées, qui produisait une sorte de *peinture en marbre*, est pareillement une branche de l'art toscan, qui paraît dérivée de l'art antique, et dont le pavé de la cathédrale de Sienne offre une admirable application. Les tableaux produits par le procédé de la *tarsia*, au moyen de bois de diverses couleurs, quelquefois avec des parties en relief ou avec des incrustations en métal, présentent pareillement un genre d'industrie qui s'est placé, dans la Toscane, au rang d'un art véritable, et qui a fait de la menuiserie une branche de la sculpture; industrie, d'ailleurs, tout-à-fait analogue à celle que pratiquaient les anciens pour orner, soit de feuilles légères incrustées, *crustas*, soit de parties rapportées en relief, *emblemata*, toutes sortes de vases, de meubles, de figures mêmes; et la fameuse *table isiaque*, avec ses figures d'argent incrustées

dans une table de bronze, peut être assimilée, sous ce rapport, à la tarsia moderne, comme la façade de San-Miniato, près de Florence, peut donner une idée de ce mélange de marbres divers, employés par compartimens pour former toutes sortes de décorations, dont les Romains, du temps de Pline, avaient déjà tant abusé, au témoignage de cet écrivain.

L'art de colorer, de damasquiner les métaux, qui fut cultivé avec tant de succès par les orfèvres florentins, tels que Benvenuto Cellini; celui d'émailler la terre, et de marier, de cette façon, aussi intimement qu'il était possible, la sculpture et la peinture; cet art, qui produisit sous la main des Lucca della Robbia de si beaux ouvrages, et qui s'allia quelquefois d'une manière si heureuse à l'architecture, pour décorer de grandes parties d'édifices, telles que des frises, et jusqu'à des façades entières d'églises, comme on le voit, entre autres exemples, à une belle église de Perugia; cet art, si manifestement lié aux habitudes du goût antique pour la sculpture polychrome et pour l'architecture coloriée, régna, concurremment avec toutes les autres applications du même genre que je viens d'indiquer, de manière à former un système complet, un vaste ensemble de travaux, produits sous la même influence, empreints du même goût, exé-

cutés avec le même talent, qui font de l'art toscan le principal phénomène du génie moderne, et le seul qui puisse être assimilé, sous presque tous les rapports et presque avec un égal avantage, aux merveilles du génie antique.

Or, tous ces travaux, dont je n'ai présenté qu'un trop rapide aperçu, s'exécutèrent dans la période qu'on appelle de la renaissance, qui s'étend du treizième au seizième siècle; ils sont tous, ou à peu près tous, renfermés entre Giotto et Michel-Ange. A cette époque, les découvertes des marbres antiques n'avaient eu, sur le développement de l'art et sur la direction du goût, qu'une influence presque nulle ou infiniment faible. Ces monumens étaient encore si rares, et généralement si mal appréciés, que même Michel-Ange laissait subsister les jambes de l'*Hercule Farnèse*, restaurées par son disciple Della Porta, après que les jambes antiques avaient été retrouvées; et quand Michel-Ange voulut restaurer à son tour des statues antiques, comme il le fit pour la statue dite du *Gladiateur mourant*; ou, mieux encore, lorsqu'il essaya de produire, de son chef, une statue d'un personnage antique, comme dans son *Bacchus* de la galerie de Florence: on ne s'aperçoit que trop à quel point ce grand homme, et à plus forte raison ses contemporains

et ses disciples, étaient encore peu familiers avec le sentiment de la statuaire antique.

Les œuvres de cet art, alors connues, et qui ne consistaient pour la plupart qu'en statues ou en bas-reliefs de marbre, n'avaient donc pu, jusqu'à cette époque, exercer presque aucune influence sur la formation du goût; et par conséquent les preuves si multipliées que j'ai données de ce goût pour la sculpture polychrome, si général en Toscane dans les siècles de la renaissance, tiennent à des influences plus anciennes, et se lient, par des traditions non interrompues, aux pratiques et aux principes de l'art grec. Mais à mesure que ces monumens antiques de marbre se multiplièrent, à mesure qu'ils furent plus connus et mieux appréciés, il se fit dans les idées un changement insensible, et enfin une révolution complète, par suite de cette étude exclusive et de cette contemplation assidue. On en vint alors au point de ne concevoir et de n'admettre aucune autre sorte de sculpture, que celle de la sculpture en marbre, parce que c'était effectivement en cette matière qu'étaient exécutés les plus beaux ouvrages de l'art antique que nous connussions; et c'est ainsi que se sont formés cette prévention générale en faveur de la statuaire en marbre, et ce préjugé contraire à la sculpture polychrome, qui résistent opiniâtrément à toutes les preuves, à tous les

exemples qu'on peut produire d'un goût différent dans l'antiquité grecque, aussi bien que dans la Toscane moderne.

Il n'eût fallu cependant qu'un peu plus d'attention, ou un peu moins de prévention, pour retrouver, jusque dans les œuvres de la statuaire en marbre qui nous sont venues des anciens, des preuves évidentes et palpables du goût dominant dont j'ai parlé. La chose est aujourd'hui constatée pour les œuvres de la statuaire, qui étaient employées dans les monumens de l'architecture, par l'exemple de deux des plus beaux édifices qui nous restent de l'art antique, le temple de Minerve, et celui de Thésée, à Athènes (1), qui conservent encore des traces manifestes de l'application des couleurs, dont étaient *teintes* les sculptures de bas-relief de ces deux temples. Une démonstration toute semblable est résultée de la découverte de ces curieux bas-reliefs de Sélinonte, qui, ayant moins souffert des injures de l'air, ont offert aussi cette particularité d'une manière plus sensible (2). J'ai pu vérifier de même, à Agrigente, sur quelques-uns des frag-

---

(1) Dodwell, *Alcuni Bassirilievi della Grecia*, etc., p. vj, Roma, 1812, folio.

(2) *Sculptured Metopes of the anc. city of Selinus*, etc. by S. Angell and W. Harris, London, 1826, in-folio.

mens mis au jour par les fouilles de M. Hittorff, l'application primitive des couleurs qui avait eu lieu sur les sculptures employées à la décoration de ces édifices; et c'est un fait qui ressortira complétement de la restauration de ces monumens, telle que nous avons droit de l'attendre des travaux de cet habile architecte. Il demeurera constant qu'à la plus belle époque de l'art grec, les édifices du premier ordre étaient ornés de sculptures, sinon *peintes* dans toute l'étendue de ce mot, du moins *coloriées*, de manière à faire ressortir certains membres d'architecture, à faire saillir ou briller certaines parties, à produire enfin, par un heureux mélange des effets de la couleur et de ceux de la forme, une impression de richesse, d'éclat et de variété, très-supérieure, suivant nous, à celle qui résulte de l'emploi d'une seule matière, habituellement froide et monotone.

Mais c'est dans les œuvres mêmes de la statuaire, faites pour rester isolées, telles que les statues, que cette pratique des anciens se fût montrée à nos yeux de la manière la moins équivoque, pour peu que nous eussions voulu la reconnaître. A cet égard, les témoignages plus ou moins précis, les allusions plus ou moins directes, s'offraient fréquemment dans leurs écrits; mais, ce qui est plus décisif, les monu-

mens mêmes déposaient de cet usage à peu près universel, pour des yeux qui n'auraient pas été d'avance décidés à ne rien voir. Je ne citerai pas ces charmantes petites figures en terre cuite, de travail purement grec, qui se trouvent par centaines, en Sicile et en Grèce, et dont cependant nos collections sont encore si pauvres; figures qui offrent tous les détails du costume et de la toilette des femmes, avec une variété, et pour ainsi dire avec une coquetterie de couleurs, dont nous n'avions aucune idée; je ne les citerai pas, dis-je, parce que la proportion et la nature même de ces statues ne permettent pas de les considérer comme des productions du style sévère.

Encore moins citerai-je d'autres figurines à peu près du même genre, employées à la décoration intérieure des édifices, telles que ces Atlantes des Thermes de Pompéi, qui, destinées à figurer dans des édifices entièrement peints, ne pouvaient pas ne point participer au même système. Mais, dans les monumens mêmes de l'ordre le plus élevé, combien n'en est-il pas qui offrent des traces, bien qu'effacées de jour en jour par le temps ou par la négligence, de cet emploi de couleurs, qui avait eu pour objet de corriger la froideur du marbre, de tempérer la crudité de la pierre, sans aller toutefois jusqu'à produire cette fausse et grossière imitation qui sort du domaine de l'art? La

Pallas de Vellétri, la fameuse *Amazone du Vatican*, et notre belle *Diane de Versailles*, avaient reçu, en plusieurs endroits du nud, aussi bien que du vêtement, une application de couleurs appropriées à l'objet que j'ai indiqué. La *Vénus de Médicis* avait eu les cheveux dorés, et des boucles d'oreilles rapportées, probablement aussi en or. La *Minerve d'Herculanum* avait eu, sur plusieurs parties, une dorure si épaisse qu'elle s'enlevait par écailles (1). La petite *Diane d'Herculanum*, dont je mets sous vos yeux un dessin fidèle, et le premier même de ce genre qui en ait été exécuté jusqu'ici, offre plus sensiblement encore qu'aucune autre statue antique, l'application de diverses couleurs, sur différentes parties de son costume; et, s'il m'est permis de citer enfin mon propre témoignage, je puis affirmer que, sur un assez grand nombre des plus belles statues antiques qu'on n'avait point envisagées sous ce rapport, mais que j'ai examinées avec le plus grand soin, notamment les belles Caryatides de la villa Albani, à Rome, on découvre l'emploi

(1) M. Millingen, qui en a publié tout récemment un dessin fidèle sous le rapport du style, a observé qu'il ne restait plus maintenant de traces de cette particularité, qui avait été relevée par Winckelmann, dans un temps où elle était encore très-sensible. Voy. les *Anc. uned. monum.* de M. Millingen, part. II, pl. VII.

sensible de teintes diversement colorées, qui détachaient certaines parties du vêtement, faisaient ressortir l'éclat des chairs et la beauté du nud, donnaient enfin au marbre presque la couleur et le sentiment de la peau, et produisaient, par-dessus tout cela, l'immense avantage de conserver le marbre, d'en garantir la surface de ces effets de l'humidité qui gâtent et corrompent la matière; avantage qu'on peut surtout apprécier, en comparant les plus belles statues antiques, telles que l'*Apollon* et *le Mercure du Belvédère*, la *Vénus de Médicis*, *l'Hercule Farnèse*, qui ont encore pour ainsi dire leur épiderme intacte, avec tant de statues modernes, dont la peau est déjà, s'il m'est permis de parler ainsi, tachée, ou enlevée, ou écorchée de tant de manières.

Je vous demande grâce pour toutes ces digressions, qui m'entraînent en apparence si loin du principal objet de mes recherches. Je n'étais encore arrivé, dans l'histoire de l'art grec, qu'au siècle de Dédale, et voilà que je me trouve presque ramené au nôtre, en me laissant aller à une succession d'idées qui naissent involontairement l'une de l'autre. Mais c'est l'inconvénient inévitable du discours, qui ne permet guère de suivre cet ordre méthodique, cette déduction rigoureuse que l'on doit apporter à des pensées écrites; et c'est aussi la nature du sujet

même que j'ai à traiter, et qui consiste moins, comme j'ai eu déjà tant d'occasions de le rappeler, à présenter une histoire complète et suivie de l'art, que des vues générales sur son génie. Tâchons néanmoins de remonter, après ce long écart, au point d'où nous sommes partis, je veux dire à l'époque de Dédale; et, pour y revenir d'un seul trait, comme pour conclure, en un seul mot, reconnaissons ici que le système de la sculpture polychrome, telle qu'elle exista chez les anciens, et que j'en ai recherché les traces chez les modernes, tenait aux habitudes de l'art primitif, d'habiller d'étoffes réelles des simulacres peints, et d'affecter ainsi une illusion d'autant plus matérielle, que l'imitation était plus grossière, et l'art lui-même plus imparfait.

En traitant de *Dédale*, je n'ai pas besoin de vous prévenir que je parlerai peu de Dédale lui-même. Son histoire, telle qu'elle est rapportée par Diodore de Sicile (1), se compose presque uniquement de fables populaires, qui déjà étaient réputées telles par Simonide; et l'on aurait assez mauvaise grâce à se montrer plus crédule aujourd'hui qu'au temps de Pindare. Le nom même de *Dédale* n'était pas un nom propre, ainsi que je l'ai déjà remarqué; c'était un mot générique, qui dési-

(1) Diod. Sic., IV, 76-78.

gnait toute espèce d'*artiste*; et c'est probablement dans ce sens que l'employait Homère, dans un passage célèbre de l'Iliade (1). Mais il y eut des faits historiques attachés à ce nom, ainsi que des monumens réels qui passaient pour avoir été produits par ce personnage; et c'est sous ce double rapport que je dois envisager Dédale, c'est-à-dire l'*art lui-même*, dans sa forme primitive et dans sa première école.

Le plus grand nombre des traditions représentaient Dédale comme un Athénien, de la race d'Érechthée, contemporain et proche parent de Thésée. Les mêmes traditions le faisaient voyager d'abord en *Crète*, puis en *Sicile*, en *Italie*, et jusqu'en *Sardaigne*. Ces fables sont évidemment liées à d'anciennes traditions phéniciennes qui nous indiquent les mêmes lieux, je veux dire l'*Attique*, la *Crète*, la *Sicile*, la *Sardaigne*, comme les principaux points occupés par les aventuriers phéniciens : conséquemment elles nous retracent, sous le nom de *Dédale*, et dans le cours même de ses voyages, la marche que suivirent, vers l'occident de l'Europe, les arts et les industries phéniciennes, en prenant pour point de départ l'*Attique*, qui fut certainement l'un de leurs plus anciens et de leurs

(1) *Iliad.* XVIII, 693.

principaux établissemens. La fable remplace donc ici l'histoire, bien mieux encore qu'elle ne la déguise, et, à vrai dire, la fable n'est réellement ici que l'histoire, sous un costume poétique, comme elle est partout dans les premières annales des peuples.

Nous devons donc entendre, sous ce nom de *Dédale*, une *école d'artistes*, probablement *Athéniens*, qui propagèrent, en des temps et en des lieux divers, quoique assez rapprochés les uns des autres, des connaissances et des pratiques primitivement dérivées d'une source phénicienne. Les ouvrages attribués à Dédale confirment pleinement cette induction. En tête de ces ouvrages, figurent le *taureau* et le *labyrinthe* de Crète, monumens qui portent manifestement une empreinte orientale. Le labyrinthe de Crète était imité de celui de l'Égypte (1), au témoignage formel d'un ancien; il existait des constructions souterraines du même genre, en Italie, à Clusium et à Cumes, en Sicile, à Agrigentes, auxquelles était pareillement attaché le nom de Dédale. Le rapport de toutes ces traditions est des plus frappans; et l'origine évidemment phénicienne de la fable du Minotaure, jointe à la conformation même de cet être mythologique,

(1) Pline, XXXVI, 13, 19.

puisée aux mêmes sources orientales, ne permet pas d'en méconnaître le caractère et d'en rejeter le témoignage. D'autres constructions, que ces mêmes fables attribuaient à Dédale, portent encore la même empreinte. Ainsi, Diodore de Sicile atteste que, de son temps, il existait en Sardaigne plusieurs ouvrages considérables qui passaient pour des œuvres de Dédale; et, de nos jours, l'attention du monde savant a été appelée sur des constructions sépulcrales de la Sardaigne (1), qui paraissent appartenir aux époques d'une civilisation primitive, et qui affectent des formes, suivant toute apparence, orientales, telles qu'on les retrouve dans certains tombeaux de Pestum, dans celui des *Curiaces*, à Albano, et dans les traditions étrusques du tombeau de Porsenna, bâti lui-même au-dessus d'un labyrinthe.

Il y a dans tous ces faits des rapports, des analogies, qu'on ne peut nier absolument, ni expliquer autrement, que par des communications réelles, opérées à une époque certainement très-ancienne, et probablement par la voie du commerce, entre l'Attique et les pays dont il a été question, au moyen d'une école nationale d'artistes, représentée tout entière dans la personne de Dédale.

---

(1) M. Petit-Radel, *Notice sur les Nuragues de Sardaigne*, avec trois planches, Paris, 1826, in-8°.

Cela posé, rien n'empêche qu'à cette époque, et dans le sein de cette école, il ne se soit élevé un homme doué de quelques talens particuliers, ou jeté dans quelques entreprises extraordinaires, tel qu'il s'en rencontre presque toujours à ces époques décisives où l'esprit humain commence à fermenter; et c'est cet homme qui, saisissant alors la direction de l'art, en aura reçu le nom, en aura été regardé plus tard comme l'expression vivante, comme la personnification même; en un mot, qui se sera appelé *Dédale*, parce qu'on aura confondu, ou parce qu'il aura concentré, et, pour ainsi dire, absorbé en lui-même les inventions contemporaines de plusieurs artistes, les travaux successifs de plusieurs générations, ainsi qu'il arrive presque toujours pour ces hommes éminens qui forment à eux seuls toute une école, tout un siècle, ainsi qu'il arriverait, par exemple, pour Raphaël, si toutes les traditions de son temps venant quelque jour à se perdre ou à s'égarer, on se trouvait conduit à ne plus distinguer l'œuvre de ses mains de l'influence de son génie, à confondre dans sa renommée celle de ses disciples, à tout rapporter à sa gloire, en un mot, à considérer en lui seul toute son école.

Il existe encore, sur le compte de Dédale, des faits plus précis et qui touchent plus essentiellement à l'histoire de l'art : je veux parler d'un

assez grand nombre de statues qui lui étaient attribuées et qui subsistaient en divers lieux de la Grèce, au temps de Pausanias, c'est-à-dire dans le second siècle de notre ère. Ainsi, il est fait mention de deux *Hercules* de sa main, dont un, nu, à Corinthe, et l'autre, à Thèbes, d'une *Minerve*, à Cnosse, d'une *Vénus*, à Délos, et de quelques autres simulacres dont l'énumération, plus ou moins sujette à des difficultés philologiques, serait ici superflue. Ces statues étaient *en bois*; ce qui est positivement exprimé pour quelques-unes, et probable pour toutes. Mais ce qui est bien plus important à considérer que la matière, dans ces œuvres de l'art primitif, c'est le génie ou le caractère qui y était imprimé, c'est la nature même de la représentation. Or, le caractère propre de toutes ces figures *dédaléennes*, c'est qu'elles avaient les bras isolés du corps, les jambes pareillement détachées, avec les yeux ouverts; c'est-à-dire qu'elles avaient l'apparence du mouvement, ainsi que celle de la vie, conséquemment un commencement d'action et un principe d'imitation. C'est donc un important progrès dans la pratique de l'art, qui était attaché à ce *nom* ou à cette *école* de *Dédale*; et comme ce nom est *grec*, que cette école est *attique*, que ce progrès en lui-même est étranger au système égyptien, on saisit ici le point où l'art grec, encore à son berceau,

se sépare de l'art égyptien, pour ne plus jamais se rencontrer avec lui. Voilà des faits que je regarde comme avérés, et qui méritent de prendre place en tête de l'histoire de l'art.

En voici d'autres qui s'y rattachent, et qui ne peuvent sans doute y figurer au même titre. Il est question, dans quelques passages d'auteurs grecs, de certaines figures de bois mobiles, qui étaient mises en mouvement au moyen de vif-argent dont on remplissait l'intérieur de ces figures, et qu'on attribuait à l'ancien Dédale (1). Il paraît qu'elles étaient d'ébène et qu'on les employait, dans les fêtes de Bacchus, à produire certains effets de pantomime : c'étaient donc des espèces de marionnettes ou d'automates, pourvues intérieurement d'un mécanisme, au moyen duquel on leur faisait exécuter toutes sortes de mouvemens grotesques et d'attitudes bizarres (2). Aristote cite une de ces figures de bois mobiles, qui était une *Vénus*; et un passage très-curieux de Platon, prouve que ces sortes de figures devaient être assez communes. Il compare ces opinions fugitives qui n'ont aucune consistance dans l'esprit de l'homme, et celles que la véritable science y a fixées, et pour ainsi dire rendues adhérentes, à ces *figures de Dé-*

(1) Democrit. et Philipp. comic. *Apud* Aristot. *de Anim.* I, 3.

(2) Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, p. 171.

dale, dont les unes, toujours en mouvement, parce qu'elles manquaient du ressort propre à les arrêter, étaient de peu de valeur; les autres, plus précieuses et plus belles, avaient la propriété d'être stables. Platon ajoute : *Peut-être n'avez-vous pas vu de ces figures, ou n'en avez-vous pas chez vous?* (1). Assurément il serait absurde de supposer que des marionnettes de cette espèce eussent pu provenir de l'ancien Dédale. Mais ce qui paraît résulter inévitablement du fait allégué par Platon, et du nom de *figures de Dédale*, donné à ces automates, c'est que l'idée de *mouvement*, produite pour la première fois par les œuvres de Dédale et de son école, s'était identifiée avec le nom même de cet artiste, au point que, dans le langage populaire, ce nom était resté attaché à des *figures mobiles*, de l'usage le plus vulgaire et de l'artifice le plus grossier.

Il nous reste encore un témoignage plus grave et plus important à tous égards, concernant le *style* même des figures exécutées par le véritable Dédale, ou dans son école. Pausanias, qui avait été dans le cas d'en examiner un assez grand nombre, et conséquemment de se former une idée juste de leur caractère, prononce ces paroles remar-

(1) Plato, *in Menon.*, T. IV, p. 384-385, ed. Bipont. Voy. Böttiger, *Andeutung*. 29.

quables (1) : *Il y a dans toutes ces œuvres de Dédale quelque chose qui répugne à la vue, et néanmoins quelque chose aussi de divin.* C'est justement l'effet que produisent tous ces simulacres d'ancien style, tels que ceux de l'Égypte, lesquels offrent, précisément parce qu'ils n'ont rien ou presque rien d'imitatif, parce que le dessin en est entièrement privé de détails, je ne sais quoi de grandiose, de colossal, qui frappe, qui impose, qui sied à une idole, en même temps qu'il choque nos regards et qu'il répugne à notre goût. Cette observation de Pausanias, pleine de finesse et de profondeur, nous révèle donc, à des signes qui nous sont familiers, le caractère de la sculpture grecque primitive; et ce caractère consista dans une certaine disposition monumentale, dans une grande sobriété de détails, telles que nous les retrouvons dans les œuvres de l'art égyptien, jointes à quelques effets d'imitation, à quelques tentatives de mouvement, qui prouvaient que l'artiste, quel qu'il fût, avait déjà jeté les yeux sur la nature. Telle était donc cette ancienne école de Dédale, dont nous pouvons achever de nous former une idée, en comparant les notions éparses qui nous en restent, avec les premières peintures de la renaissance, où déjà le

(1) Pausanias, II, 4, 3.

type byzantin des effigies chrétiennes, modifié par un commencement de vérité, nous frappe et nous choque tout à la fois, par ce style antique qui a quelque chose de religieux en même temps que d'imparfait, qui offre je ne sais quoi de solennel joint à tout ce qu'il a d'inimitatif, en un mot, un caractère sacré résultant et de la religion qui l'emploie, et de l'antiquité dont il porte l'empreinte, et de l'imperfection même de l'art dont il émane.

HUITIÈME LEÇON.

SOMMAIRE.

Continuation du même sujet. — Familles d'artistes, nommés *Dédalides*, à l'exemple des familles de poëtes et de médecins, nommés *Homérides* et *Asclépiades*. — Anciennes écoles de l'art grec. — L'école éginétique. — Observation générale sur le caractère de cette ancienne école. — Digression sur les peintures de la renaissance, et en particulier sur celles du *Campo Santo*, de Pise, comparées aux productions de l'ancienne école grecque. — De Bularque, le plus ancien peintre grec qui soit nommé dans l'Histoire. — Des plus anciens monumens de l'art grec. — Les *médailles*; importance de l'étude de la numismatique, sous le rapport de l'Histoire de l'art. — Les *vases grecs*; notions générales sur cette classe de monumens archéologiques. — Du coffre de Cypsélus. — Conclusion.

J'AI tâché de vous donner une idée de l'art grec, sous sa première forme, et dans sa plus ancienne école, mais sans rien dissimuler de ce qu'il y a d'incertain ou de fabuleux dans cette période de l'histoire de l'art. C'en est là, à proprement parler, la partie mythologique, et c'est

plutôt un intérêt de curiosité, qu'un intérêt réel d'instruction, que peuvent nous inspirer les traditions plus ou moins vagues d'une époque de l'art, dont les monumens nous manquent absolument. Nous sommes réduits, pour les temps qui suivirent immédiatement, à une égale insuffisance de notions positives, à une égale disette de monumens originaux. J'ai déjà parlé de la grande lacune que présente l'histoire grecque, depuis le retour des Héraclides jusqu'au commencement des Olympiades, lacune qu'on n'a pu jusqu'ici remplir ni même expliquer d'une manière satisfaisante. Les arts se trouvèrent sans doute compris dans les mêmes causes qui arrêtèrent, pendant toute cette longue période, le développement du génie grec, ou du moins les notions relatives à leur histoire se sont trouvées enveloppées dans le même naufrage où ont été englouties toutes les autres connaissances : car j'avoue qu'il est difficile de croire que, tout orageuse et tourmentée qu'ait été la condition de la Grèce en général, pendant le cours de ces cinq ou six siècles, la civilisation y soit restée constamment stationnaire ; et il semble même contre la nature des choses, que là où la société est perpétuellement agitée, où les gouvernemens changent, où les lois varient d'une génération à l'autre, l'esprit humain demeure ainsi immobile, et conséquem-

ment l'art ainsi uniforme. Nous savons d'ailleurs qu'un assez grand nombre de poëtes fleurirent dans cet intervalle; nous savons, de plus, qu'une foule d'établissemens formés à cette époque, portèrent la langue, les lois et les arts de la Grèce, sur des plages lointaines, et couvrirent de colonies florissantes presque tout le bassin de la Méditerranée, le pourtour entier de la mer Noire, et les côtes de l'Italie méridionale et de la Sicile. Tant de ressources et d'activité dans la population, tant de moyens de richesse et d'industrie, peuvent-ils se concilier avec un état inerte et passif des facultés de l'imagination et du goût? Une nation qui se déploie au dehors avec tant d'énergie, ou qui s'agite dans son propre sein avec tant de violence, qui couvre les mers de vaisseaux, et les continens de villes nombreuses et opulentes, put-elle rester inactive ou stationnaire dans tous les travaux de la pensée et de la main? Cela n'est certainement pas probable; et cela ne fut sans doute pas le cas de la Grèce. Mais nous manquons de données historiques; et l'on ne peut jamais suppléer qu'imparfaitement, par des conjectures, aux faits ou aux monumens.

Si, comme tout porte à le croire, le nom de *Dédale* est un nom collectif, qui désigne toute une école d'artistes, plutôt qu'un seul artiste en particulier, nous devons admettre que cette école

continua de produire des ouvrages du même style que celui qui y avait été d'abord adopté, et qui, consacré par le temps et par la religion, dut se maintenir sans aucune modification importante, à la faveur de cette double influence. C'est par des raisons de cette espèce, tirées de la nature des choses, et confirmées par des exemples étrangers, que l'on peut expliquer ce long sommeil de l'art, ou ce long silence de l'histoire. Quelques faits semblent d'ailleurs venir à l'appui de cette supposition. On sait qu'il en fut long-temps, chez les Grecs, de certains genres d'industrie et de connaissances, comme de certains emplois sacrés, de certaines magistratures religieuses, qui étaient devenues la propriété héréditaire de quelques grandes familles. Ainsi, la *poésie*, qui n'était pas, à ces anciennes époques, un art d'agrément ou de luxe, mais une profession grave, solennelle, religieuse; ainsi, la *médecine*, qui avait une égale importance morale et politique, étaient deux branches du savoir humain, qui furent long-temps cultivées à l'ombre du sanctuaire, dans des familles privilégiées, celles des *Homérides* et des *Asclépiades*, familles ainsi nommées de deux hommes illustres, dont la reconnaissance et l'admiration publiques avaient fait des Dieux, à peu près au même titre, mais non pas tout-à-fait au même degré. Ces familles de poëtes et de

médecins n'étaient pas du reste constituées sur le même pied que les castes de l'antique Égypte, où les professions se transmettaient de père en fils. C'était par l'adoption et non par le sang, par l'enseignement direct et non par la succession héréditaire, que les Homérides et les Asclépiades perpétuaient leurs familles; c'étaient, en un mot, des écoles composées de maîtres et de disciples, des sectes, modèles de ces familles philosophiques, comme le fut depuis celle de Pythagore, et non des familles, dans l'acception propre de ce mot. Ces écoles, établies près de quelque grand sanctuaire, ou de quelque oracle célèbre, tels qu'étaient ceux de *Delphes*, d'*Éleusis*, d'*Épidaure*, de *Samos* ou d'*Éphèse*, réunissaient ainsi la sanction du culte à l'autorité de la doctrine, et jouissaient, à ce double titre, de ce respect public et de cette confiance nationale, qui sont encore un moyen puissant d'influence, et un élément de perpétuité et de succès.

Il dut y avoir, de la même manière et par les mêmes raisons, une famille d'artistes, de *Dædalides*, une école où les traditions d'art, où les principes de goût, où les procédés d'imitation, tels qu'ils avaient été fixés aux anciennes époques, étaient enseignés et pratiqués sous l'autorité de la religion. De là, ces nombreux simulacres de Dédale, qui avaient été sans doute exécutés dans

un long espace de temps et par des mains différentes, mais dans un même style, et dans une intention semblable : comme ces innombrables *Madonnes*, ouvrages du prétendu Saint-Luc, qui se ressemblent toutes, en effet, par le caractère et par l'exécution, mais qui appartiennent indubitablement à des temps et à des artistes divers. De là, ces anciens artistes cités par l'histoire, comme *fils* ou comme *disciples de Dédale*, *Talos*, *Perdix*, *Epeus*, *Endœus*, *Dipoene et Scillis*, quelques-uns desquels, notamment les deux derniers, d'après la nature même de leurs travaux, et d'après des témoignages dignes de foi, doivent avoir vécu à cinq ou six siècles de distance de celui de l'Athénien Dédale, et ne peuvent conséquemment être regardés comme ses *enfans*, que dans le sens moral de ce mot, c'est-à-dire en qualité de disciples formés à son école, ou de *Dédalides*, de la même manière que les *Homérides* et les *Asclépiades* étaient les enfans d'Homère et d'Esculape.

Nous connaissons du reste une famille d'artistes, qui existait à Chios, dont les dernières générations descendent jusque vers la 50e Olympiade, et dont le chef était un de ces anciens Dédalides, élevés, à proprement parler, dans le berceau même de l'art, en sorte que s'il n'y eut pas quelque lacune dans les généalogies de cette famille, l'exercice

de l'art dut s'y être perpétué durant un espace de cinq siècles; ce qui suppose que la tradition du goût et la pratique même de l'art y auront bien peu changé pendant tout ce long espace de temps. Tel aussi, c'est-à-dire un *Dédalide* de la première époque, paraît avoir été ce *Smilis* d'Égine, qui fut l'auteur de l'antique Junon de Samos, et probablement aussi le fondateur de cette *école éginétique*, si célèbre depuis entre toutes les écoles grecques, par le style particulier qu'elle affecta, et auquel elle resta toujours fidèle, à travers toutes les révolutions du goût et tous les progrès de l'art.

Il importe de remarquer ici cette permanence de style, cette transmission régulière de doctrines, en fait d'art et de goût, comme une des causes principales de la perfection à laquelle s'éleva depuis l'art grec, et dans laquelle il se maintint si long-temps. En effet, il devait résulter de cet enseignement public, qui admettait toutes les capacités individuelles à mesure qu'elles se produisaient, et toutes les améliorations techniques qu'amenait la pratique journalière de l'art; il devait, dis-je, en résulter que l'exercice même de cet art fut, sous le rapport de l'exécution, dans un mouvement non interrompu, dans un progrès continuel; et en même temps que, sous celui du style, certains caractères fixés par l'autorité pu-

blique ou consacrés par l'autorité religieuse, se maintinssent à peu près exempts de toute atteinte, de toute altération étrangère. A la faveur de cette espèce de constitution, qui conciliait les avantages du pouvoir et les droits de la liberté; au moyen de cet heureux mélange d'autorité et d'indépendance, l'art, tout en imprimant à ses productions ce *caractère hiératique* qui était un des élémens de leur manière d'être, une des conditions de leur succès, pouvait suivre son génie et s'attacher à la nature, dans une foule de détails secondaires qui ne changeaient rien à la valeur symbolique du signe, qui n'ôtaient rien à l'effet moral de la représentation.

Nous avons, à l'appui de cette manière d'envisager l'art grec, une autorité qui me semble décisive, dans l'exemple de cette école éginétique que je citais tout à l'heure, et qui nous est aujourd'hui si bien connue, par un nombre considérable de statues trouvées il y a peu d'années dans les ruines du temple de Jupiter Pan-Hellénius, à Égine. Ce qui frappe au premier coup-d'œil dans ces productions, bien certainement originales, de l'école éginétique, c'est l'union intime d'un type hiératique fortement empreint dans la conformation des traits du visage, avec une vérité de détails, une imitation de la nature, si soigneuse et si parfaite, dans tout le reste, qu'elle est la

nature même. Or, en considérant, d'une part, ce style conventionnel si minutieusement réfléchi dans toutes les têtes, et de l'autre, cette prodigieuse vérité d'imitation, ce soin exquis d'exécution dans les détails, il est impossible de ne pas admettre que l'artiste, docile au modèle sacré qu'il devait reproduire, en même temps que libre dans son travail, avait pu obéir à la religion sans s'écarter de la nature, et se conformer à l'autorité sans abdiquer son indépendance. On acquiert, en même temps, dans l'observation attentive de ces ouvrages, la preuve de cette longue succession de travaux, et de ce cours prodigieux d'études, par lesquels l'art grec était arrivé, en suivant toujours un type hiératique, à cette expression si accomplie de la nature individuelle : on sent, à l'aspect d'une seule de ces statues, combien de siècles il a fallu pour s'élever du style encore inimitatif de Dédale, à cet étonnant degré de vérité d'exécution; combien de patience et d'industrie il a fallu pour concilier à ce point les droits de la religion, qui voulait que l'ancien objet du culte fût toujours reconnaissable, pour rester toujours sacré; et ceux de l'imitation, qui exigeait que chaque détail fût vrai, que chaque forme fût réelle; combien, en un mot, de temps et de génie tout à la fois il a fallu à l'art grec, pour rester également fidèle à la religion et à la nature : admirable accord,

qui nous révèle peut-être, dans cette seule école des arts de la Grèce, et dans une seule figure de cette école, tout le génie et toute l'histoire de l'art grec!

J'aime à puiser dans l'histoire de l'art moderne des exemples à l'appui des doctrines de l'art antique. Ces parallèles n'ont pas seulement l'avantage de nous faire mieux apprécier le génie de l'un et de l'autre, dans les points où ils se rencontrent; on peut encore tirer de cette comparaison, des règles d'une utilité pratique et d'une application usuelle. Or, l'histoire de la renaissance et du développement de l'art, en Italie, présente un phénomène assez semblable à celui qui est résulté pour nous de la connaissance de l'école éginétique. Là aussi un type sacerdotal, toujours modifié par les progrès de l'art, et néanmoins toujours sensible dans ses diverses périodes, marqua d'une empreinte commune des productions très-dissemblables, du reste, d'époque, de goût et d'exécution. Certainement, pour quiconque a suivi d'un œil attentif le développement de l'école florentine, depuis Giotto jusqu'à Pérugin, et jusqu'à Raphaël lui-même, il est impossible de méconnaître l'influence d'un certain type sacerdotal, d'une certaine physionomie religieuse, jointe à l'expression individuelle du goût de chaque âge et du talent de chaque artiste; de ne pas voir que

certaines physionomies consacrées, certaines formes d'ajustement, certains détails convenus, s'y reproduisent toujours à peu près de même dans les mêmes sujets, avec cette variété d'exécution, avec ces propriétés particulières de goût, qui tiennent et au génie de l'artiste, et au progrès de l'art. Il y a bien véritablement, entre les tableaux de Giotto, de Fra Angelico, de Masaccio, de Pérugin, et de Raphaël, abstraction faite des temps comme des mérites divers de ces ouvrages, une sorte d'air de famille qui tient à l'influence des idées religieuses, en même temps qu'une différence d'exécution qui prouve que, sous l'empire même de ces idées, l'art s'est toujours exercé suivant toutes ses ressources et dans toute sa liberté.

C'est surtout dans le *Campo Santo* de Pise, que cette observation se produit de la manière la plus sensible, et qu'elle peut être le plus facilement vérifiée. Le *Campo Santo*, ou le Cimetière de Pise, est un vaste édifice, destiné, dès le principe, à servir de sépulture aux plus illustres citoyens de cette république, si petite sur la carte de l'Italie, si considérable dans l'histoire du moyen-âge. Elevé sur les dessins et sous la direction de Jean de Pise, il fut achevé en 1283; et dès cette époque du treizième siècle, où presque tout le reste de l'Europe était barbare, où les hommes ne con-

naissaient presque partout ailleurs d'autres arts que celui de se battre et de se dépouiller les uns les autres, les Pisans se proposaient d'orner de sculptures l'un des plus vastes édifices qui existent encore de nos jours, et d'en décorer toutes les murailles de peintures; ce qui a été complétement exécuté dans l'espace des deux siècles suivans, et ce qui forme le plus considérable ensemble de peinture locale qui ait peut-être jamais existé en aucun lieu, et une sorte de musée national, où tous les arts de l'époque, consacrés à toutes les illustrations du pays, composent un monument encore unique sur la terre.

Puisque le cours involontaire de mes idées, sinon l'ordre rigoureux des faits, m'a conduit à parler de ce fameux *Campo Santo*, vous devez me permettre de vous faire part de l'impression si vive et encore si récente qu'a produite en moi l'aspect de cet admirable monument des arts modernes, et d'essayer de vous la communiquer au moins par la parole. Imaginez quatre immenses et majestueux portiques, soutenus sur des pilastres et ouverts en arceaux sur l'aire carrée qu'ils enferment, et qui était destinée à la sépulture des gens du peuple, tandis que, dans l'intérieur de ces quatre portiques, sont disposés plus de six cents tombeaux, tous revêtus de marbre, tous différens de composition, d'âge,

d'exécution, appartenant à diverses familles ou corporations de la république de Pise. Parmi ces tombeaux du moyen-âge et des temps modernes, ont été placés depuis des vases grecs, des urnes étrusques, des sarcofages romains, des stèles et autres monumens funéraires apportés de la Grèce, ou recueillis dans le pays; en sorte que les monumens de l'art, de tous les temps, et de la mort, sous toutes les formes; les œuvres de la sculpture antique et de la sculpture moderne, réunies et pressées dans cette vaste enceinte, composent l'un des plus riches musées, et peut-être celui de tous qui produit l'impression la plus profonde, la plus religieuse, et qui, au seul aspect de cette immense collection d'épitaphes grecques, étrusques, romaines, et du moyen-âge, présente à la fois le plus d'objets d'études instructives, de parallèles intéressans et d'émotions touchantes.

Mais c'est surtout la part donnée à la peinture dans la décoration de cet édifice, qui excite au plus haut degré l'étonnement et l'admiration, qui surprend et confond par l'immensité de l'ouvrage, par le mérite de quelques parties, par l'intérêt et le caractère de l'ensemble. Les quatre énormes murailles qui enferment tout l'édifice sont entièrement peintes par panneaux, la plupart desquels offrent, dès l'enfance de l'art, les compositions les plus vastes que cet art ait jamais

exécutées, et qui tous présentent dans leur ensemble l'histoire à peu près complète de la peinture, depuis sa renaissance presque jusqu'à son achèvement. C'est donc là, et presque là seulement, qu'on peut, sur place, et sans sortir du même lieu, étudier la peinture dans son entier développement, la suivre pas à pas, et la voir, d'abord faible et timide au sortir de son berceau, s'avancer pas à pas, grandir de mains en mains, de siècle en siècle, et toucher enfin un point si voisin de la perfection, qu'il semble qu'il n'y ait plus qu'un pas à faire pour y atteindre.

Je n'ai pas besoin de dire que tous les sujets représentés dans ces peintures sont des sujets religieux tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, des légendes des saints ou des martyrs. L'art alors ne connaissait pas d'autres sources d'inspirations que la croyance publique; et la religion, à son tour, suppléait à l'imperfection de l'art, ou aidait à l'impression de ses images; elle était à la fois son guide et son auxiliaire. Quant aux artistes employés dans ces grands travaux, ce sont, à partir du commencement du quatorzième jusqu'à la fin du quinzième siècle, les peintres les plus renommés de chaque époque, qui furent successivement appelés à grands frais par les Pisans pour décorer ce somptueux cimetière républicain : c'est à savoir, un Buffamalco, un Giotto,

un Andrea Orgagna, un P. Laurati, un Simone Memmi, un Spinello d'Arezzo, un Anton Veneziano, et enfin Benozzo Gozzoli. Alors, en effet, on ne connaissait pas non plus les grands travaux au rabais, et les œuvres du génie à bon marché. Les citoyens, simples chez eux, et encore plus économes dans leur administration, ne savaient plus ce que c'était que l'épargne, quand il s'agissait de leurs édifices publics; c'était leur gouvernement qu'ils voulaient simple, et non pas leurs monumens; c'était au plus habile, et non pas au moindre prix, que s'adjugeaient les grands travaux; et jamais on n'entendit, au sein de ces petites républiques de marchands de Pise ou de Florence, non plus qu'autrefois à Athènes, prononcer le mot brutal d'*économie,* quand il était question d'un monument public, précisément parce que l'économie la plus sévère régnait dans toutes les dépenses de l'État. Il résultait de là que ces peuples, si faibles de population et avec des ressources si modiques, ont cependant laissé des monumens si somptueux et en si grand nombre, que nous pouvons à peine les concevoir, nous autres, avec nos ressources immenses et avec nos énormes budgets. Mais hâtons-nous de revenir aux arts du moyen-âge et au *Campo Santo* de Pise, pour ne pas nous compromettre vis-à-vis

des éplucheurs de budget et des commissions de finance.

Il me faudrait bien plus de temps qu'il ne m'en reste aujourd'hui, et que je ne dois d'ailleurs en consacrer à un objet étranger au sujet principal de nos entretiens, qui est l'art antique, si je voulais décrire avec quelques détails les peintures du *Campo Santo*. Mais je veux au moins vous en donner une idée générale, à l'appui de l'induction que j'ai voulu tirer des peintures, par rapport à l'ancienne école grecque. Ainsi, les peintures de Buffamalco, les premières dans l'ordre des temps, tiennent encore beaucoup du style bysantin (1); c'est la manière de Dédale, encore presque entièrement inimitative. Giotto, qui vient ensuite, et qui travaillait à Pise vers l'an 1300, nous montre, dans les *aventures et les malheurs de Job*, un des sujets les plus variés, les plus pathétiques que l'art ait jamais eu à traiter, rendu avec une richesse d'imagination, une vérité, une ingénuité d'imitation, et une science de dessin déjà si avancée sous quelques rapports, que l'on ne peut assez y admirer le progrès que l'art, à peine sorti de son berceau,

---

(1) Rosini, *Descrizione delle pitture del Campo Santo*, pag. 14 : *Il carattere di queste pitture* (di Buffamalco) *tiene infinitamente più della rozza maniera de' Greci.*

avait fait entre les mains de ce grand homme. Les ouvrages de P. Laurati et de Simone Memmi, produits dans la même école, prouvent que l'art, s'il avançait peu dans la route tracée par Giotto, n'avait pas du moins rétrogradé; l'on y sent toujours la nature timidement et naïvement rendue sous la même influence religieuse. Andrea Orgagna, grand peintre, grand architecte et poëte célèbre, comme l'étaient presque tous les habiles artistes de ces temps, qui réunissaient en eux presque tous les talens, comme l'était Giotto lui-même; Andrea Orgagna déploie, dans ses terribles peintures du *Triomphe de la mort*, du *Jugement dernier* et de *l'Enfer*, une vigueur de conception, une variété de physionomies, d'expressions et d'attitudes, auxquelles il ne manque que le coloris et la perspective, pour annoncer un précurseur de Michel-Ange; c'est l'austère génie du Dante et la sombre couleur du quatorzième siècle, avec le dessin des anciens vases grecs, dur et sec, mais ferme et vigoureux, qui brillent au plus haut degré dans ces peintures, et en des compositions, dont l'étendue n'a peut-être été surpassée, ailleurs que dans le *Campo Santo* même, qu'une seule fois et par un seul homme, par Michel-Ange, dans la chapelle Sixtine. Spinello d'Arezzo, le plus médiocre de tous ces peintres, et Anton Veneziano, le plus habile,

nous montrent presque également les progrès de l'art, jusque dans la faiblesse de l'un, aussi bien que dans la supériorité de l'autre. Mais c'est surtout Benozzo Gozzoli, qui réclame dans cette immense galerie de peintures une part d'éloges proportionnée à la place immense qu'il y occupe.

Vingt-trois grands tableaux, couvrant l'une des deux grandes murailles, c'est-à-dire à peu près le tiers de l'édifice entier (1), exécutés absolument de sa main, dans l'intervalle de dix années, de 1468 à 1478; car il mourut à l'ouvrage, et son tombeau se voit encore au-dessous de l'une de ses peintures avec une épitaphe simple et modeste; ces tableaux, représentant les traits les plus touchans et les plus variés de l'Ancien Testament, remplis chacun d'une multitude de figures, offrent un ensemble de peinture sur mur, le plus considérable sans doute qui ait jamais existé de la même main dans le même lieu, et dans lequel la richesse des inventions, la magnificence et le goût des fabriques, disposées déjà suivant les règles de la perspective la plus exacte,

---

(1) *Trois* seulement de ces tableaux sont à peu près détruits; ce qui est le cas de plusieurs peintures du *Campo Santo*, et malheureusement des plus recommandables, entre autres de celles de Giotto.

la variété des sites, la composition des paysages, le mouvement des figures, la grâce et le naturel des attitudes, l'agrément infini des airs de tête, surtout dans les figures de femme, l'art enfin avec lequel tout est conduit et exécuté, excitent au plus haut degré l'étonnement et l'admiration. Il faut avoir vu ces peintures du *Campo Santo*, pour apprécier, non-seulement cet homme extraordinaire si peu connu d'ailleurs, mais encore l'immense et rapide progrès qu'avait fait l'art de peindre, dans cet intervalle d'une seule génération, entre Fra Angelico, maître de Benozzo, et Raphaël d'Urbin, qui étudiait déjà à Florence en 1504, vingt-six ans seulement après la mort de ce dernier. Du reste, s'il fallait trouver dans l'histoire de l'art grec un homme qui, par la place qu'il occupa dans cette histoire, par la nature et l'étendue de ses compositions, le goût et le caractère de son style, pût être assimilé à Benozzo, autant toutefois que le permet la différence des temps et des lieux, je n'hésiterais pas à désigner Polygnote, qui laissa de même d'immenses pages de peintures sacrées dans le *Lesché* de Delphes et dans le *Pœcile* d'Athènes, et dont le genre de mérite, autant que nous pouvons l'apprécier, d'après les témoignages des anciens, et aussi d'après quelques réminiscences qui se

sont conservées de ses ouvrages (1), nous semble avoir quelque analogie avec celui des peintures du *Campo Santo*.

Me voici naturellement ramené du *Campo Santo* de Pise au *Lesché* de Delphes, et de Benozzo Gozzoli à Polygnote, c'est-à-dire, de l'art moderne à l'art antique. Cette digression, du reste, si longue qu'elle ait pu vous paraître, et qu'elle soit en effet, n'est cependant pas aussi étrangère à notre objet principal qu'on serait tenté de le croire. Si la disette des documens et l'absence des ouvrages de l'art nous empêchent de suivre, pendant un long espace de temps, les lents et faibles progrès de cet art dans les anciennes écoles de la Grèce, comment pourrions-nous mieux remplir cette grande et fâcheuse lacune, qu'en cherchant, dans l'histoire d'un art plus voisin de nous, et dont tous les monumens se pressent et se succèdent sous nos yeux, des faits, des principes et des exemples analogues? Où trouve-t-on, en effet, plus de ressemblance, dans l'action et dans le concours des causes diverses qui favorisent le développement des arts, qu'entre la Grèce antique et l'Italie moderne, où,

---

(1) Telle est indubitablement celle que nous offre le fameux vase Vivenzio, actuellement au *Musée des Studi*, à Naples.

de part et d'autre, de petites républiques, fondées sur des institutions libres, enrichies par le commerce, et puissantes par l'industrie, ne connaissaient, après la passion de l'indépendance, d'autre rivalité que celle des arts, d'autre ambition que celle de la gloire qui s'y attache, et, rapportant toutes leurs pensées et toutes leurs ressources à l'éclat de leur culte et à l'ornement de leur liberté, produisaient en foule des monumens qui participaient de tous les arts, et des artistes qui possédaient tous les talens?

Pour revenir à l'histoire de l'art grec, nous ne trouvons, des temps de Dédale, qui sont les temps mythologiques de cette histoire, jusque vers la cinquantième olympiade, ou le sixième siècle avant notre ère, où commence une série à peu près complète de monumens qui s'y rapportent, c'est-à-dire, dans un espace d'environ huit siècles, presque aucune notion certaine, et encore moins de monumens originaux, qui puissent nous servir à combler ce vide immense. Un seul nom d'artiste, et pour un seul tableau de *bataille*, le nom du peintre Bularque, qui florissait sous Candaule, roi de Lydie, vers l'an 719 avant notre ère, a surnagé, grâce à une seule citation de Pline (1), dans ce grand naufrage des connais-

(1) Pline, XXXV, 8, 34.

sances historiques. S'il fallait nous en rapporter à ce témoignage unique de Pline, l'art avait déjà, à cette époque, acquis un certain degré de mérite, puisqu'un prince opulent voulut couvrir d'or ce tableau, bonne fortune qui n'arrive jamais, comme on sait, aux chefs-d'œuvre de l'art perfectionné, mais qui dénote toujours un certain mérite relatif dans les productions de l'art primitif qui en sont favorisées. Le sujet même de cet ouvrage donne lieu à une observation plus importante : c'était une *bataille*, conséquemment une peinture qui ne se recommandait pas simplement par un style grave et sévère, par une composition sage et tranquille, mais plutôt encore par le mouvement des figures, par des motifs de groupes variés, d'attitudes et de physionomies expressives, et surtout par quelques effets de coloris, tels qu'en comporte nécessairement ce genre de peinture. Si l'on admet donc que celle-ci dût offrir, pour le style du dessin, beaucoup d'analogie avec celui de certains vases grecs, de fabrique primitive, qui présentent de pareils sujets, on devra supposer aussi que l'emploi des couleurs, et l'art de les fondre ou de les appliquer, auraient déjà été portés dans ce tableau à un degré d'habileté où n'était pas encore parvenue la science de la plupart des contemporains de Bularque, et conséquemment que l'art du co-

loris commençait à naître, au plus tard, dans le huitième siècle avant notre ère.

D'autres faits, il est vrai, en bien petit nombre, éclairent encore, à de rares intervalles, ce vaste et obscur domaine de l'art grec. J'ai déjà cité cette famille d'artistes qui existait à *Chios*, famille dont le berceau se confondait avec celui de l'art, et dont deux membres, *Antherme* et *Bupalus*, nous sont connus, vers la 49ᵉ olympiade, comme victimes de la verve satirique du poëte Hipponax (1). *Égine*, où une école dédaléenne avait été fondée par *Smilis*, natif de cette île, où de bonne heure aussi florissaient un vaste commerce et une grande puissance maritime; *Égine* se distingua constamment, dans ces anciens temps, par l'art de fondre et de travailler les métaux, et par une fabrique de bronzes sculptés, qui eurent une grande réputation dans tout le cours de l'antiquité grecque, l'un desquels, monument d'une industrie et d'une époque primitives, s'est conservé jusqu'à nous et fait partie du cabinet du Roi(2). Mais c'est surtout par l'art de graver les monnaies, particulièrement celles d'argent, dont

(1) Lucian. *in Philops.* c. 2.

(2) C'est un candelabre composé d'une figure nue, dans le style éginétique, supportant de ses deux mains une lampe à trois becs, et posant sur une tortue de mer. Ce bronze curieux sera publié dans notre recueil de *Monumens inédits*.

les traditions les plus probables, d'accord avec les monumens les plus authentiques (1), attribuent la première fabrication aux *Éginètes*, que ce peuple mérite d'occuper une place distinguée dans l'histoire de l'art antique. Que ce soit à *Phidon*, roi d'Argos, qui régnait dans le neuvième siècle avant notre ère, ou à tout autre prince, que ce premier usage de la monnaie d'argent doive être attribué, toujours est-il certain que, d'après les traditions de l'histoire, d'après l'ancienne prospérité du commerce éginétique, et d'après les monumens mêmes que nous possédons en assez grand nombre, les médailles d'Égine doivent être regardées comme les plus anciens monumens numismatiques, et conséquemment, à ce titre, comme les monumens d'art de la date la plus certaine et de l'antiquité la plus haute qui nous soient parvenus. Les monnaies d'*Athènes* et de *Thèbes*, de fabrique primitive, s'eloignent peu de l'époque où furent frappées ces premières monnaies d'Égine. J'en dois dire autant de celles de quelques autres peuples ou villes de la Grèce, soit européenne, soit asiatique, notamment

---

(1) Strabon, *Géograph.* VIII, 358, avec la note de M. Gossellin, dans la traduction française, t. III, p. 192; Ælien, *Hist. var.* XII, 10.

de celles des *Létéens* (1), de Macédoine; des *Cnidiens*, de Carie; de *Methymna*, dans l'île de *Lesbos*; de *Sybaris*, *Caulonia*, *Pœstum*, *Crotone*, *Métaponte*, en Italie; de *Messine*, *Sélinonte*, *Syracuses*, en Sicile. Toutes ces monnaies, qui portent plus ou moins l'empreinte d'un art encore enfant et d'une industrie grossière, appartiennent indubitablement aux huitième et septième siècles avant notre ère : elles sont ainsi les monumens les plus authentiques qui nous restent de la première époque de l'art, et les seuls d'après lesquels on puisse en déterminer le caractère et en suivre les progrès, par une série presque non interrompue de rapprochemens contemporains et de gradations successives. Aussi la *numismatique* doit-elle être considérée, surtout à cette première époque de l'art, comme un des principaux élémens de son histoire; élément toutefois si généralement négligé jusqu'ici, totalement omis par Winckelmann, et sans une exacte et complète appréciation duquel il n'est plus possible aujourd'hui d'écrire sur l'art des anciens.

Les *vases grecs*, du plus ancien style, qui offrent, en figures noires sur fond jaune, avec les

(1) Que M. Meyer attribue encore, par une ancienne erreur, aux *Lesbiens*, dans son *Histoire des arts du dessin*, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, t. *I*, p. 12.

contours ou les *nus* de ces figures tracés à la pointe sur l'argile encore molle du vase, des compositions plus ou moins étendues, mais presque toujours symétriques dans leur ordonnance, un goût de dessin plus conventionnel que vrai, et des sujets généralement puisés dans les traditions mythologiques les plus reculées; ces vases, dis-je, qui composent une série nombreuse et intéressante parmi ceux de ces monumens qui nous restent, me paraissent aussi devoir être rapportés à cette époque de l'art grec qui précède ou qui suit immédiatement la 50[e] olympiade. La plupart de ces vases, trouvés en Sicile, proviennent vraisemblablement des manufactures célèbres d'*Agrigente* et de *Sélinonte*, bien qu'on en trouve fréquemment de pareils dans les fouilles de *Nola*, qui paraît avoir été, à une certaine époque, la fabrique la plus considérable, comme elle fut certainement la plus belle de toutes celles de vases peints qui nous soient connues. Ces vases d'ancien style ont quelquefois des inscriptions relatives à chacun des personnages qui y sont figurés : tel est, entre autres, le fameux vase du musée de Naples, trouvé à *Capoue*, et publié par d'Hancarville (1), représentant une *chasse*

(1) *Antiquités grecques, étrusques et romaines*, t. I, pl. I-IV.

de héros grecs, avec les noms de chacun d'eux écrits en caractères grecs d'une forme très-ancienne, et assez semblable à celle des lettres tracées sur un vase proprement grec, déterré il y a peu d'années à *Corinthe* (1). Quelquefois aussi, mais bien plus rarement, ces vases portent écrit le nom de l'artiste : tel est le beau vase trouvé dans un tombeau d'Agrigente, et représentant la lutte de *Thésée contre le Minotaure*, avec le nom du *peintre Taleidès* (2). Quelquefois, enfin, il s'y trouve des inscriptions plus étendues, comme, par exemple, sur le vase athénien qui représente *Minerve Poliade* ou *tutélaire*, avec des paroles grecques qui signifient : *Je suis un prix donné par les habitans d'Athènes*, vase capital sous plusieurs rapports, et dont on connaît plusieurs répétitions (3), lequel constate l'usage qui se fai-

(1) Voy. Dodwell, *Travels in Greece*, t. II, p. 196. J'ai publié les inscriptions de ce vase dans mes *Lettres à lord Aberdeen*, pl. III, n. 1.

(2) Ce vase a été publié plusieurs fois, entre autres par Lanzi, *Su i vazi dipinti*, *tav.* III; et par Millin, *Vases peints*, t. II, pl. LXI. Il a passé en Angleterre, et appartient aujourd'hui à M. Hope.

(3) Publié par M. Millingen, *Anc. uned. monum.*, I part., pl. 1-3. Il en existe des répétitions dans la collection de feu le général Koller, et dans celles de MM. le comte de Pourtalès-Gorgier, duc de Blacas et Durand, à Paris, mais ces deux dernières, sans inscription.

sait, en de certaines circonstances et en de certaines localités, des vases peints, pour être donnés en *prix* aux vainqueurs des jeux publics, l'époque de la fabrication de ces sortes de vases, bien certainement antérieure, d'après la forme des lettres grecques, au sixième siècle avant notre ère, et enfin le style du dessin propre à cette époque de l'art grec. Je dois me borner, quant à présent, à ce petit nombre de notions générales au sujet des *vases peints*, sur lesquels j'aurai plus d'une occasion de revenir dans le cours de nos entretiens.

Un monument qui peut nous servir mieux que tout le reste à nous former une idée juste de l'état où l'art grec était parvenu, dans les temps antérieurs à la cinquantième olympiade, c'est le fameux *coffre de Cypsélus*, déposé à Olympie, comme un monument du salut de ce tyran de Corinthe, vers la trentième olympiade, environ l'an 658 avant notre ère, et que Pausanias vit encore conservé dans le trésor d'Olympie, au deuxième siècle de la même ère. C'était un coffre de bois de cèdre, orné, sur les quatre côtés et sur le couvercle, de figures de bas-relief rapportées en or et en ivoire, ou sculptées dans le bois même, représentant divers sujets mythologiques, et accompagnées d'inscriptions en grec ancien. Quel trésor c'eût été pour nous que la conserva-

tion d'un pareil monument, qui nous eût offert à la fois l'art, la mythologie et la langue grecques, sous leur forme la plus ancienne, la plus originale, la plus authentique! Mais, à défaut de ce monument, nous possédons la description très-précise et très-détaillée qu'en fait Pausanias (1), et qui est elle-même un des plus précieux documens de l'histoire de l'art. Nous pouvons d'ailleurs nous faire une idée assez juste du style de dessin, et de la composition de quelques-uns des principaux sujets figurés sur le coffre de Cypsélus, par des réminiscences ou des imitations plus ou moins exactes de ces mêmes sujets qui se rencontrent sur les vases grecs d'ancien style. Je crois y avoir remarqué jusqu'à dix ou onze de ces sujets qu'on peut rapporter, avec plus ou moins de vraisemblance, à ce monument original, et dans le nombre desquels je citerai particulièrement la fable de *Thétis* et de *Pélée*, sujet jusqu'ici peu connu, et dont j'aurai bientôt occasion de publier une série nombreuse de représentations, du plus ancien comme du plus

(1) Pausanias, V, 17-19. Parmi les travaux, dont l'explication ou la restauration de ce monument a été l'objet, je citerai surtout la dissertation de Heyne, *über den Kasten des Kypselus*, Göttingen, p. 72, avec la traduction italienne de Ciampi, Pisa, 1814, et le chapitre IX, part. II, p. 124-132, du *Jupiter Olympien*, de M. Quatremère de Quincy.

beau style de l'art, toutes tracées sur les vases peints. Un de ces vases est en ce moment sous vos yeux (1); et il en existe plusieurs répétitions du même style et du même âge.

Nous touchons à une époque où l'art grec va prendre un brillant et rapide essor, au siècle de Pisistrate, de Crésus, de Polycrate; c'est cette époque de la cinquantième olympiade, où l'action de diverses causes lentement combinées va désormais se manifester avec une énergie toujours croissante, et par une suite non interrompue de monumens du premier ordre. C'est ici surtout qu'il convient de nous arrêter, pour examiner avec attention les causes qui donnèrent lieu à ce magnifique développement de l'art, et pour en apprécier les effets. Mais cet examen important veut un autre temps; il exige une séance entière: ce sera donc l'objet de notre prochain entretien.

---

(1) Trouvé récemment à Nola, et acquis par M. le comte de Pourtalès-Gorgier, à Paris. Il sera prochainement publié en tête de notre recueil de *Monumens inédits*.

NEUVIÈME LEÇON.

SOMMAIRE.

Examen des causes qui produisirent le développement de l'art, chez les Grecs, vers l'époque de la cinquantième olympiade. — Offrandes déposées dans les temples. — Détails historiques sur deux des plus célèbres temples construits à cette époque, l'*Heræum*, de Samos, et l'*Artemisium*, d'Éphèse. — Statues honorifiques érigées aux vainqueurs dans les jeux publics, principale cause de l'émancipation complète de l'art. — Conséquences qui résultent de cet usage, pour le progrès de l'art. — De l'étude du *nu*. — De l'amour du *beau*, et des institutions qui produisirent chez les Grecs cette disposition si favorable aux arts.

Il est, dans la destinée des peuples, comme dans celle des individus, de ces circonstances décisives, de ces époques mémorables, dont l'influence, s'étendant sur un long avenir, détermine la forme même que prend une société tout entière, comme l'existence d'un seul homme. Telle paraît avoir été, dans l'histoire de la nation grecque, l'époque de la 50me olympiade : alors, en effet, se mani-

festa de toutes parts, et par des efforts de tout genre, un grand mouvement dans les esprits, précurseur de ces héroïques entreprises, de ces admirables travaux qui devaient s'accomplir dans le cours des générations suivantes, et faire, suivant l'expression d'un de nos poëtes, l'éternel entretien de tous les âges. Je n'ai point à tracer ici le tableau complet de cette époque de l'histoire grecque, si remarquable à tant d'égards. Je ne m'occupe que de la part que prirent les arts d'imitation dans ce grand développement de l'esprit humain; mais cette part même fut si considérable et si brillante, qu'en me bornant à en exposer brièvement ici les principales causes et les principaux effets, j'aurai présenté la plus grande et la meilleure partie du tableau de la civilisation grecque à cette époque: car dans aucun temps et chez aucun peuple, les arts ne furent aussi intimement liés à l'organisation sociale; nulle part ils n'agirent sur la société avec autant d'énergie, et n'en reçurent à leur tour une influence aussi puissante que chez les Grecs, dans le cours des siècles dont nous allons nous occuper; et c'est là, pour en faire déjà la remarque, la première fois que l'occasion s'en présente, c'est là la première et la plus forte cause de cette supériorité, hors de tout parallèle, comme de toute contestation, à laquelle s'élevèrent les arts de la Grèce. C'est parce qu'ils étaient

des parties intégrantes du système social, des élémens indispensables du bonheur public; c'est parce qu'ils formaient avec l'État et avec la religion un faisceau, un tout indissoluble, et non pas, comme chez nous, de simples objets de luxe, de goût ou d'agrément, des parties de rapport, des espèces de meubles placés tout-à-fait en dehors des mœurs, des besoins, des nécessités publiques ou particulières, que les arts parvinrent, chez les Grecs, à un degré de perfection qui n'avait pas eu de modèle, et qui, depuis eux jusqu'à nous, n'a guère laissé de place qu'au desir, au désespoir, ou à l'impuissance d'y atteindre.

C'est sans doute un des sujets les plus intéressans et les plus curieux qui puissent s'offrir à nos méditations, que de rechercher par quelles causes et par quels moyens les Grecs se trouvèrent conduits à cet admirable et rapide développement de tous les arts de l'imitation, dans un espace de temps si court, et après un si long état d'imperfection. Mais, ainsi que je l'ai déjà remarqué, cet étonnant contraste entre une si longue enfance et une virilité si hâtive, tient surtout à l'insuffisance des notions qui nous restent sur la première époque de l'art. Je ne puis du tout croire que cet art n'ait pas eu, dans le cours des temps qui précédèrent l'époque de la 50me olympiade, ses progrès lents et insensibles, si l'on veut, mais néan-

moins réels et réguliers; et sans doute l'art n'est pas sorti tout accompli du génie de Phidias, comme Minerve elle-même sortit tout armée du cerveau de Jupiter. Mais, dans l'impuissance où nous sommes, faute de documens positifs, de tracer la marche progressive de l'art, autrement que par des conjectures ou par des monumens qui manquent eux-mêmes de dates certaines, nous devons adopter comme point de départ et comme base de notre examen, cette époque de la 50me olympiade, prise et entendue avec toute la latitude convenable, et rechercher quelles purent être, à cette époque, les causes de toute espèce qui agirent sur le développement des arts.

Une des principales paraît avoir été la rivalité qui s'établit alors entre les divers peuples de la Grèce, de décorer, à l'envi les uns des autres, les sanctuaires de leurs divinités nationales. Cette émulation généreuse, à laquelle prirent part des princes puissans, tels que Crésus, Polycrate, Pisistrate, qui avaient à se faire pardonner ou l'origine même, ou l'exercice de cette puissance contraire aux institutions républicaines, tourna surtout au profit de l'art, et cimenta cette alliance déjà intime et ancienne entre la religion et l'art, au moyen de laquelle le génie de l'imitation, sans cesse excité par les besoins du culte, et l'éclat du culte favorisé à son tour par le talent de l'imitation,

se développèrent et grandirent incessamment l'un par l'autre. Déjà, dans les temps antérieurs, les temples de la Grèce avaient servi de vastes dépôts pour des offrandes de toute nature, que la dévotion des États et la piété des particuliers se plaisaient à y consacrer. Ces offrandes, nommées *Anathemata*, consistaient, non-seulement en *statues* de toute dimension et de toute matière, mais encore en meubles ou ustensiles sacrés de toute espèce, tels que *trépieds*, *vases*, *armes*, *trônes*, *siéges*, *tables*, *coffres* ou *cistes*, ornés avec plus ou moins de goût ou de magnificence, mais tous objets où l'art avait mis son empreinte, et non pas simplement, comme cela s'est pratiqué chez nous dans nos siècles d'ignorance, des objets qui ne brillaient que par la matière, ou qui n'avaient d'autre mérite que la richesse (1).

Ces offrandes, déposées dans les temples de la Grèce, accompagnées d'inscriptions votives, présentaient ainsi d'âge en âge une succession de monumens du plus grand intérêt, et de l'authenticité la plus haute, auxquels restaient attachés le nom des auteurs, l'honneur des États ou l'orgueil des famil-

---

(1) Il faut cependant remarquer qu'un assez grand nombre des monumens les plus précieux de l'antiquité, nous ont été conservés de même par le zèle religieux, dans les trésors des abbayes et des églises. Plusieurs des plus beaux camées du Cabinet du Roi sont dans ce cas.

les. C'étaient des espèces d'archives publiques ou de nobiliaires privés, qui remplissaient, pour la Grèce antique, l'office de ces salles ornées des portraits des ancêtres, dans chacune des grandes maisons de Rome. Mais dans la Grèce, ces monumens ainsi placés sous la garde des Dieux eux-mêmes; ces titres généalogiques ainsi consacrés par la religion, offraient bien plus d'intérêt et d'autorité. Rassemblés à la source même de toutes les traditions poétiques, de toutes les pieuses légendes, qui se conservaient pareillement dans les temples, à une époque où la poésie était essentiellement liée à la religion, où il existait une école de poëtes près de chacun des grands sanctuaires et des principaux oracles, ces monumens fournissaient tout à la fois le sujet et la preuve des compositions poétiques, des *Épopées*, des *Hymnes*, des *Pæans*, qui se rédigeaient dans les temples, qui se récitaient dans les jeux publics et dans les réunions solennelles de la nation. On peut voir, dans le seul livre de Pausanias, cet immense répertoire de traditions et de monumens antiques, combien de faits poétiques et de monumens de l'art, inspirés ou produits sans doute les uns par les autres, s'expliquaient et se confirmaient mutuellement; et nous-mêmes nous pouvons juger, par la seule confrontation des *Hymnes Homériques* et *Orphiques*, avec les peintures des vases grecs, combien de doctrines

religieuses et de légendes poétiques, résultèrent de cette union intime, de cette action réciproque de l'art et de la poésie, sous la commune influence de la religion.

Les temples de la Grèce étaient donc, par la quantité d'ouvrages d'art qui s'y trouvaient déposés, de véritables *musées*, dans l'acception de ce mot la plus étendue, comme la plus élevée. On y remontait, à l'aide des inscriptions gravées sur ces monumens, par des dates et des renseignemens authentiques, jusqu'aux origines mêmes de la nation, ainsi que l'on en a un exemple dans le curieux bas-relief de la villa Albani (1), qui porte la date de la 58me année du sacerdoce d'*Admète, fille d'Eurysthée.* On s'y trouvait en présence des souvenirs, des traditions et des monumens de tous les âges; on pouvait y étudier ainsi l'histoire à toutes les époques, et l'art sous toutes les formes.

Deux de ces temples, construits à une époque peu éloignée de celle qui nous occupe, méritent surtout d'être signalés à votre attention, sous tous

---

(1) Dans Zoëga, *Bassirilievi di Roma*, tom. II, tav. 70. C'est un bas-relief en stuc destiné, sans doute, comme ceux de la fameuse *Table iliaque*, du Capitole, de l'*Apothéose d'Homère*, etc., à servir à l'enseignement dans les écoles romaines du premier et du deuxième siècles de notre ère.

les rapports que je viens d'indiquer. Je veux parler de l'*Heræum*, ou temple de *Junon*, à *Samos*, et de l'*Artemisium*, ou temple de *Diane*, à *Éphèse*. Le premier de ces édifices, qu'Hérodote, qui avait tant voyagé, déclare *le plus grand qu'il eût jamais vu* (1), renfermait une immense quantité d'objets et de figures en bronze, *monumens de tout âge* et *de toute forme*, dit expressément un ancien (2). La fondation de ce temple, et la première idole qui y fut adorée, remontaient l'une et l'autre à la naissance de l'art, à *Smilis* d'Égine, contemporain de Dédale. Plus tard, le temple fut rebâti, avec une étendue et une magnificence dignes d'un siècle puissant et éclairé, par deux architectes dont le nom a été conservé par l'histoire, *Rhæcus* et *Théodore*. Ces mêmes artistes, ou, ce qui est plus probable, des artistes homonymes, vraisemblablement de la même famille, mais vivant à des intervalles éloignés, passaient pour les inventeurs de la *plastique*, ou de la statuaire en terre, et de l'art de fondre les statues en bronze. Enfin, un autre et plus jeune *Théodore*, réunissant comme ses ancêtres des talens divers,

---

(1) Hérodote, III, 60.

(2) Apulée, *Florid.* I, 350; *Magna vis æris, raro effigiatu*, veterrimo et spectabili *opere* : ces dernières expressions comprennent les productions de l'*ancien* et celles du *beau* style.

est cité par Hérodote pour avoir gravé le fameux anneau de Polycrate, et pour avoir fondu le cratère contenant six cents amphores, envoyé en offrande au trésor de Delphes par Crésus. Ce petit nombre de faits et de noms propres est intéressant à recueillir; il prouve, par ce retour fréquent des mêmes noms à de longs intervalles de temps, qu'il exista dans cette île de Samos une *famille d'artistes*, une *école* proprement dite; que plusieurs des inventions les plus importantes et des progrès les plus notables de l'art, eurent lieu dans cette école; enfin, que les artistes qui s'y étaient formés, architectes, statuaires, graveurs tout à la fois, réunissaient en eux seuls presque toutes les branches de l'art, à peu près comme cela s'est vu, lors de la renaissance de l'art, chez les principaux artistes de l'école florentine.

L'*Artemisium*, ou le temple de Diane à Éphèse, qui fut, comme vous le savez, une des merveilles de l'ancien monde, construit à une époque peu éloignée de celle qui nous occupe, devint aussi un vaste musée d'objets d'art et de monumens précieux (1). A la vérité, il ne peut être ici question que d'une des reconstructions, et même de la plus ré-

---

(1) Voy. la dissertation de Poleni, dans les *Saggi di Dissetaz. dell' Academia di Cortona*, t. I, p. II, et surtout celle de M. Hirt, *der Tempel der Diana zu Ephesus*, Berlin, 1809, in-4°.

cente et de la plus magnifique de toutes; car ce temple fut rebâti jusqu'à *sept fois*, dont la première remonte aux temps mythologiques, et à l'époque même des Amazones, et les deux dernières seules nous sont historiquement connues, la dernière desquelles est celle qui eut lieu après le fameux incendie occasionné par Érostrate, et arrivé, comme on sait, la nuit même de la naissance d'Alexandre, la 1re année de la 106me olympiade. La construction dont je parle, commencée, à ce qu'il paraît, vers la 60me olympiade, se continua pendant plus de deux siècles, et n'était entièrement achevée que depuis peu d'années, lorsqu'il vint à l'esprit de ce trop célèbre Érostrate de chercher, dans la destruction d'un si beau monument, un si singulier titre d'immortalité.

Nous connaissons la plupart des architectes employés à cette grande entreprise, depuis *Théodore* de Samos, qui en jeta les fondemens, vers l'époque de Polycrate; *Chersiphron*, qui en traça le plan; *Métagène*, son fils, qui lui succéda dans la direction de l'ouvrage, jusqu'à *Démétrius* et *Péonius* d'Éphèse, qui le terminèrent. Ce dernier devint depuis architecte du grand et fameux temple de Milet, auquel il appliqua, suivant Vitruve, les principes de l'ordre ionique, tels qu'il les avait précédemment employés dans le temple d'Éphèse; ce fut donc très-probablement dans celui-ci que

l'ordre ionique se montra pour la première fois sous sa forme définitive et accomplie. Mais dès le principe, cette belle fabrique avait excité un intérêt extraordinaire et joui d'une immense renommée. Toutes les villes de l'Asie contribuèrent par des dons volontaires à la dépense de l'entreprise; les princes, et Crésus, à leur tête, qui fit présent de génisses d'or et de plusieurs colonnes, s'associèrent à ce grand acte de munificence nationale, en donnant toutes les 128 colonnes qui entraient dans la composition de l'édifice; et le bruit de cette rivalité généreuse parvint jusqu'à Rome, où Servius Tullius, qui régnait alors, proposa l'exemple des cités de l'Asie aux chefs des tribus latines, pour les engager à bâtir de même, à frais communs, un temple de Diane à Rome.

Les questions architectoniques relatives à ce monument sont étrangères à mon sujet, et les notions qui concernent le second temple s'éloignent de l'époque où je dois actuellement me renfermer. Vous me pardonnerez aisément, néanmoins, d'ajouter ici, sur cette seconde construction, quelques détails propres à vous faire apprécier le génie de cette nation passionnée pour les arts, et conséquemment l'une des principales causes et l'un des grands ressorts de ce prodigieux développement qu'ils acquirent à cette époque. Nous ne savons pas précisément en quoi consis-

tèrent les dégâts occasionnés par l'incendie d'Érostrate. Strabon nous représente le temple *resté sans toiture;* ce qui ne pouvait être autrement, puisque les temples grecs étaient couverts en charpente. Mais les murs mêmes et les colonnes, bien qu'ils fussent en pierre ou en marbre, souffrirent probablement de cet incendie, au point de ne pouvoir plus servir dans une nouvelle fabrique, puisque le même écrivain, Strabon, assure que les Éphésiens vendirent les colonnes de l'ancien temple pour subvenir, en partie, aux frais de sa restauration. L'état dans lequel l'incendie a réduit de nos jours la basilique de Saint-Paul, *hors des murs,* à Rome, où l'embrasement des charpentes a calciné la plupart des colonnes, les plus belles colonnes qui fussent au monde, peut d'ailleurs nous servir d'un triste exemple pour apprécier le dommage causé à l'ancien temple, et la dépense produite par le nouveau. On sait, du reste, par ce seul titre de merveille du monde, dans quel état il fut rebâti. L'architecte fut ce fameux *Dinocrate,* qui construisit Alexandrie, et qui, poussant le zèle de son art ou de la flatterie jusqu'à la plus extravagante hyperbole, proposa à Alexandre de tailler le mont Athos en une statue de ce prince, qui, d'une main, aurait versé un fleuve entier, et de l'autre main, aurait soutenu une ville de 10,000 habitans. Cet architecte n'eut sans

doute pas à faire preuve, dans la reconstruction du temple d'Éphèse, d'un si prodigieux développement de forces. Il ne paraît même pas que les fondemens de l'ancien temple aient été remués, conséquemment, que le plan ait été considérablement changé. Ce fut surtout dans le système des ornemens qu'il y employa, et dans la partie décorative, que consista le travail et le mérite de cet architecte. A cet égard, Strabon, qui parle en témoin oculaire, assure que *le nouveau temple avait gagné en magnificence et en beauté*; il cite les ouvrages de sculpture dont l'autel était décoré, et *qui étaient presque tous de la main de Praxitèle.* Pline se contente de dire que *les seuls ornemens de ce genre dont ce temple était rempli, seraient la matière de plusieurs livres.*

Parmi les sculptures et les peintures qui faisaient de ce temple un des plus riches musées de la Grèce, je trouve cités des tableaux d'*Apelle*, entre autres, son *Alexandre*, pour lequel il avait reçu vingt talens; d'autres peintures d'*Euphranor*, de *Nicias*, de *Timarète*, fille de Micon; en fait de sculptures, les statues d'*Amazones*, produites en un concours public, où avaient pris part *Phidias*, *Polyclète*, *Ctésilas*, *Cydon* et *Phradmon*, et dans lequel le premier prix avait été adjugé à Polyclète, le second à Phidias, le troisième à Ctésilas; un *Apollon*, par *Myron*, un *Hécate*,

par *Ménestrate;* des vases d'or et d'argent ciselés, par *Mentor.* La statue même de la divinité était un colosse d'or et d'ivoire, à côté de laquelle était conservée l'ancienne idole, *tombée du ciel*, en bois de cèdre ou d'ébène, et consacrée dès le temps des Amazones. Les portes du temple, ornées sans doute de bas-reliefs d'ivoire, étaient de bois de cyprès; l'escalier, qui montait au comble, était d'un cep de vigne de Chypre. Je néglige quelques détails moins importans ou moins dignes de foi; mais dois-je passer sous silence les faits suivans, si bien attestés par l'histoire, et si honorables pour le caractère des citoyens d'Éphèse, irrécusables monumens de cet enthousiasme sacré des arts, qui renferme presque tout le secret de leur génie?

Les Éphésiens, jaloux de concourir seuls à l'achèvement d'un si grand ouvrage, y employèrent, outre la vente des matériaux de l'ancien temple, tous leurs biens, et jusqu'aux bijoux de leurs femmes : de là vient sans doute le conte que nous a transmis Vitruve sur l'origine de la volute ionique. L'histoire ajoute, comme si ce grand trait d'enthousiasme national et de désintéressement public ne suffisait pas encore, qu'Alexandre ayant proposé aux Éphésiens d'acquitter toute la dépense faite et à faire, sous la seule condition d'inscrire son nom sur la façade de ce temple, en qua-

lité de fondateur, ces généreux citoyens s'y refusèrent d'une commune voix, et l'un d'eux fit à Alexandre cette réponse que nous a conservée Strabon : qu'*il ne convenait pas à un Dieu de faire construire des temples pour les Dieux.* Les Éphésiens trouvèrent, du reste, dans les artistes qu'ils employaient, une générosité conforme à la leur; chacun de ces artistes ayant consenti à ne recevoir, pour ses ouvrages, que le salaire de l'exécution matérielle, et ne se réservant d'autre prix pour lui-même, que l'honneur de contribuer à la décoration de ce temple. Ainsi donc, peuple et artistes, rivalisaient à l'envi, dans ce concours de zèle et de talent, de travaux et de sacrifices, à élever des monumens pour la postérité; ce qui avait été l'œuvre des siècles devenait l'ouvrage de quelques années, et l'ornement d'une seule ville devenait la merveille du monde entier. Ne découvrez-vous pas, dans ce seul trait, tout le secret de la puissance et du génie des Grecs, et croyez-vous encore qu'il soit impossible qu'un si petit peuple, avec de si faibles ressources, ait fait de si grandes choses ?

Je n'ai plus que quelques mots à dire concernant ce temple et son histoire. Dans le premier âge du christianisme, Éphèse, par la seule possession de ce temple célèbre, était encore un des premiers siéges du paganisme. Ce fut pour cela

que saint Paul vint de bonne heure y prêcher la foi chrétienne, afin de combattre, sur son propre terrain et dans son principal sanctuaire, l'antique religion avec les armes de la nouvelle. Alors une classe entière d'artistes et d'ouvriers trouvait, dans la fabrication de petits modèles en argent du temple d'Éphèse, une branche d'industrie lucrative. Ces ouvriers, un certain Démétrius à leur tête, se liguèrent contre l'apôtre qui menaçait de réduire leurs profits et d'abolir leur métier, en attaquant l'ancien culte, ses temples et ses ministres. Il résulta de là une émeute, qui fut apaisée pour le moment. Mais saint Paul jugeant lui-même qu'on ne pouvait combattre avec succès l'ancien système religieux, dans des lieux où tant d'intérêts publics et privés se trouvaient si intimement liés au maintien du culte, prit le sage parti d'abandonner Éphèse et de se rendre dans la Grèce (1).

Le culte de Diane resta donc à peu près maître du terrain ; et son temple continua de faire l'ornement de l'Asie et l'admiration du monde, jusque vers le milieu du 3e siècle de notre ère, où une invasion des Goths, qui eut lieu sous l'Empereur Gallien, amena la chute de cet édifice (2).

(1) *Act. Apostolor.* c. XIX.

(2) Trebell. Pollion. *in Gallien.* cap. VI.

Pillé et incendié par ces barbares, il n'est pas probable qu'il se soit relevé depuis de ses ruines : le christianisme, alors plus puissant et plus répandu, ne l'eût sans doute pas souffert ; et l'empire, faible et divisé, la Grèce humiliée et appauvrie, le polythéisme expirant et l'art déchu, étaient alors réduits à une impuissance commune. Le temple de Diane disparut donc alors de la scène du monde ; aujourd'hui, c'est à peine si le voyageur peut retrouver, sur la place où il s'éleva, quelques faibles traces de son existence même (1) ; mais il subsiste et subsistera toujours dans l'histoire ; et c'est là, en définitif, que tout ce qui fit honneur à l'esprit humain, tout ce qui fut l'œuvre du génie, trouve un refuge assuré contre les atteintes de la barbarie, du fanatisme et du temps.

Je reviens à l'exposition des causes qui produisirent le développement de l'art, vers l'époque que j'ai assignée à ce mémorable phénomène. Cette époque, signalée par une foule d'hommes et de travaux remarquables, par l'apparition simultanée de Pythagore et des autres philosophes qu'on appela les sept Sages ; par la législation de Solon, et les poésies de Simonide et de Pindare ; par les grands ouvrages que Polycrate faisait exécuter à Samos ; par les embellissemens d'Athènes, qui se

(1) Chandler's, *Reisen in Kleinasien*, kap. 38 et 39.

remplissait d'Hermès, qui venait de voir instituer les grandes Panathénées, et jeter les fondemens du temple de Jupiter Olympien, sous l'administration de Pisistrate; cette époque, dis-je, annonce indubitablement qu'un grand mouvement régnait dans les esprits, et conséquemment que les arts, mêlés dès-lors à tous les autres élémens de la vie publique et privée, durent avoir leur part dans ce grand mouvement, et se signaler eux-mêmes par des efforts extraordinaires. Or, l'une des principales causes qui favorisèrent l'essor qu'ils prirent à cette époque, fut sans contredit l'usage qui commença vers ce temps à s'établir, d'ériger aux vainqueurs dans les jeux publics, principalement à ceux d'Olympie, des statues honorifiques. Dans les temps plus anciens, cet usage, ou n'existait pas encore, ou n'avait lieu qu'à de rares intervalles, ou ne se produisait que par des ouvrages trop imparfaits. Ainsi la statue d'OEbotas, vainqueur dans la 6e Olympiade, ne fut exécutée et consacrée que dans la 80e : preuve qu'à cette première époque, on n'élevait pas encore de statues en l'honneur des athlètes. Ainsi, vers la 61.e olympiade, lorsque Praxidamas d'Égine, et Rhexibius d'Oponte consacrèrent eux-mêmes leurs propres statues, comme monument de leur victoire, dans l'*Altis*, ou bois sacré d'Olympie, usage qui devint alors général, les statues de ces athlètes n'étaient encore

qu'*en bois*, l'une de figuier, l'autre de cyprès.

Cependant je trouve citée une statue en marbre, de l'athlète Arrachion, érigée en la 54e olympiade, dans la place publique de Phigalie; et plus anciennement encore, celle du spartiate Eutélidas, deux fois vainqueur en la 38e olympiade, avait été consacrée à Olympie, suivant toute apparence, en la même matière, c'est-à-dire en *marbre*. Mais Pausanias remarque expressément, au sujet de cette dernière statue, qu'elle était *dans un style antique*, et que l'inscription gravée sur la plinthe, était devenue presque illisible par le temps. Quant à l'autre statue que je citais tout à l'heure, à celle d'Arrachion, la description que nous en fait Pausanias, plus détaillée et plus précise encore, devient un élément des plus précieux à recueillir dans l'histoire de l'art, et des plus importans pour la connaissance de ses progrès.

Pausanias observe donc que cette statue, très-ancienne, offre surtout dans sa conformation générale la preuve de cette antiquité; *car*, ajoute-t-il, *les pieds sont à peine séparés l'un de l'autre, et les bras descendent le long du corps, jusqu'au haut des cuisses*. On reconnaît, à ces traits caractéristiques, une statue conçue dans le style hiératique des anciennes époques, tel que nous le présente une figure composée de la même manière, et qui doit dater de la même époque, je veux dire

la célèbre statuette en bronze du musée Nani (1). Toutefois, on aurait tort de conclure, de ce seul fait, que toutes les statues exécutées dans les divers lieux de la Grèce, à la même époque, fussent traitées dans le même style : d'abord, parce qu'il est notoire que les Arcadiens, au milieu desquels fut érigée cette statue d'un de leurs concitoyens, et sans doute aussi par la main d'un de leurs compatriotes, furent un des peuples grecs les plus arriérés de tout temps dans la civilisation et notamment dans la culture des arts; en second lieu, parce qu'une foule de considérations morales ou de motifs particuliers, que nous ne pouvons connaître, purent influer sur le choix d'un type hiératique, pour une statue d'athlète, ou pour tout autre monument honorifique, consacré dans une intention religieuse ou politique; troisièmement enfin, parce qu'il est impossible de concilier un état de l'art si imparfait, si absolument privé de mouvement, avec des compositions telles que celles qui figuraient sur le coffre de Cypsélus, ou que nous retrouvons sur les plus anciennes médailles, et sur les vases grecs de première fabrique, et surtout avec les progrès si rapides que cet art avait déjà faits sous Phidias, en la 75e olympiade, c'est-à-dire, *moins d'un siècle*

(1) Dans Paciaudi, *Monum. Pelopon.*, t. II, p. 59.

après l'époque de la statue dont il s'agit ; statue d'ailleurs unique dans son genre, et d'après laquelle seule on ne peut établir une règle générale.

Quoiqu'il en soit, nous devons reconnaître que l'usage qui s'établit, de la cinquantième à la soixantième olympiade, d'ériger publiquement des statues aux athlètes vainqueurs, favorisa puissamment le progrès de l'art, et produisit son émancipation complète. En effet, si jusqu'à cette époque l'art était resté plus ou moins esclave de certaines habitudes consacrées, asservi à certaines conditions religieuses, on conçoit qu'appelé à représenter des athlètes, c'est-à-dire les hommes les mieux conformés, au sein de la plus belle race d'hommes qui fut jamais, et dès-lors entré dans une route si nouvelle, avec tant de moyens d'émulation puisés dans les mœurs actuelles, avec tant de ressource d'exécution acquises par une longue expérience, l'art ait dû marcher d'un pas ferme et rapide au but de ses brillantes destinées. *L'imitation* se trouvait alors établie sur son véritable terrain; elle avait à étudier sur les plus beaux hommes du monde, sur des hommes en qui la nature et l'exercice avaient réuni tous les avantages physiques, les formes et les proportions du corps humain, le jeu des organes, la vérité des mouvemens, la justesse et l'effet des attitudes. C'étaient des *portraits réels* qu'on de-

mandait aux artistes, et non plus des modèles hiératiques; c'était la *ressemblance* complète, vivante et animée de ces vainqueurs, orgueil de leur patrie et de la Grèce entière, que l'art était chargé de reproduire, et non plus de froides répétitions d'un type conventionnel. C'était, en un mot, tel homme, en particulier, et non plus la forme humaine, en général, qu'il s'agissait de représenter; c'étaient tous les hommes qu'il fallait rendre, sous tous les traits qu'ils pouvaient offrir, et dans toutes les positions qu'ils pouvaient prendre; car on en vint au point de décider, par une loi solennelle, que les athlètes, qui auraient remporté trois fois le prix, seraient représentés, non-seulement avec leur physionomie, leur taille, leur conformation particulière, mais encore dans l'attitude même qui leur aurait procuré la victoire: c'est ce qu'on appelait des *statues iconiques* (1). Cet amour de la vérité imitative s'étendit jusqu'aux animaux eux-mêmes, jusqu'aux *chevaux* qui avaient remporté le prix: on les représentait aussi d'après nature, ainsi qu'un ancien auteur le dit expressément des coursiers de Cimon (2). L'imitation de la nature, et d'une nature choisie,

(1) Pline, XXXIV, 9. Compar. Corn. Nepos, *Vie de Chabrias*, c. 1.

(2) Ælien, *Hist. var.* IX, 32.

devint donc l'élément essentiel et le principal but de l'art; et cette nouvelle condition de l'art, combinée avec ses anciennes habitudes religieuses, avec ses anciens principes hiératiques, produisit enfin, par un admirable concours de causes et d'effets, ce phénomène unique dans l'histoire des arts d'imitation, d'une vérité de formes poussée aussi loin qu'il est possible, avec un choix de ces mêmes formes élevé jusqu'à une perfection idéale.

Je n'ai pas besoin d'un long discours pour vous faire sentir combien l'usage des exercices gymnastiques, si répandu chez les Grecs, était favorable à l'art, par les beaux modèles qu'il fournissait aux artistes, par la facilité de les étudier à tous les instans, et dans toutes les positions possibles, enfin, par ce grand nombre de statues athlétiques, qui résultait nécessairement de pareilles institutions. Mais je dois appeler particulièrement votre attention sur deux des conséquences les plus immédiates d'un pareil état de choses, en même temps que les plus propres à expliquer cet admirable développement des arts d'imitation.

L'un de ces effets, est que *l'étude du nu* devint la condition essentielle de l'art, chez les Grecs. En effet, ce fut une maxime hautement proclamée dans l'antiquité, et confirmée par tous les monumens qui nous en restent, que *l'art*

grec ne voilait aucune de ses images (1). Ainsi, *tous les dieux*, de quelque ordre qu'ils fussent, *tous les demi-dieux*, ou *génies*, *tous les héros*, *les athlètes*, *les hommes célèbres*, de toute condition, étaient représentés absolument *nus* (2), ou avec une partie de vêtement insignifiante. Il n'y eut guère d'exceptions à ce principe général, que celle qui concerna les *déesses*, représentées toujours *vêtues*, si ce n'est Vénus, et encore dans un petit nombre de cas, sans doute par suite des mœurs nationales, qui, reléguant les femmes dans le sanctuaire de la famille, les écartant du théâtre et des lieux publics, auraient encore moins permis qu'on exposât, dans les images de l'art, leur sexe dans un état complet de nudité. C'était donc le même sentiment de pudeur et de retenue qui avait fait représenter anciennement les *Grâces* elles-mêmes *vêtues*, comme l'étaient encore celles de la main de Socrate, qui se voyaient dans l'Acropole d'Athènes, et qui fit regarder d'abord la Vénus de Cnide, de Praxitèle, statue absolument nue, comme une innovation répréhensible; c'était, dis-je le même sentiment, qui interdisait aux artistes d'étendre aux figures de femmes la loi gé-

(1) Pline, XXXIV, 10 : *Nil velare græcum est.*

(2) Voyez la dissertation de M. Hirt, *Ueber die Bildung des Nackten bei den Alten*, Berlin, in-4°.

nérale de nudité, appliquée, presque sans exception, aux figures mâles, soit de dieux ou de héros, soit d'athlètes ou d'hommes célèbres.

Or, cette *nudité*, principe certain, incontestable de la perfection imitative à laquelle s'éleva l'art grec, et cause principale du plaisir que nous procurent ses ouvrages, de quelle autre source put-elle dériver, que de ces habitudes gymnastiques qui offrirent d'abord aux artistes les plus beaux modèles, et des lois en rapport avec les mêmes institutions, qui, demandant sans cesse à l'art des statues athlétiques, avaient ainsi émancipé complétement l'imitation, l'avaient affranchie de toute voile, aussi bien que de toute entrave, lui avaient procuré, en un mot, le double avantage de la *liberté* dans son travail, et de la *nudité* dans son modèle? Ce principe se trouvait, d'ailleurs, conforme aux idées que les anciens se faisaient de la divinité, et des hommes qui lui ressemblent; ils se représentaient *Dieu nu*, comme l'être qui a tout donné, et qui n'a besoin de rien. C'est une idée que Sénèque exprime plusieurs fois, et, entre autres, dans ce passage d'une de ses épîtres (1) : *ce n'est pas la richesse qui rend semblable à Dieu; car Dieu n'a rien; et ce n'est pas non plus un vêtement*

(1) Sénèque, *Epist.* 31.

de pourpre; *car Dieu est nu*. Or, que cette idée, *sur la nudité des dieux*, fût primitivement dérivée d'une source symbolique, ou bien qu'elle se fût formée après coup sur les modèles de perfection que l'art avait créés; en d'autres termes, que la nudité fût descendue des dieux aux hommes, ou qu'elle fût remontée des hommes aux dieux, toujours est-il certain que cette loi de nudité, ainsi justifiée par cette idée sur la nature de la Divinité, en même temps qu'elle était favorisée, dans les autres parties du domaine de l'art, par l'obligation de représenter *l'homme* en cet état, dut acquérir, par l'effet de cette double cause, une force, une généralité et une durée qui survécurent même à son principe. Car les Romains, qui n'avaient déjà plus, ni les mêmes mœurs, ni les mêmes idées, imitèrent encore les Grecs en ce point; ils représentèrent entièrement *nus*, non-seulement leurs *empereurs*, à qui cette nudité convenait d'ailleurs comme un signe d'apothéose, comme un trait de ressemblance avec la Divinité; non-seulement des personnages déifiés, tels qu'*Antinoüs*, mais de simples héros qui n'avaient pas joui d'un pareil honneur, tels que *Pompée* ou *Agrippa*, comme on les voit représentés l'un et l'autre, dans ce costume héroïque, c'est-à-dire, absolument nus : le premier, dans la fameuse statue du palais Spada, à

Rome; le second, dans une belle statue, trop peu connue, du palais Grimani, à Venise.

Un autre effet, qui ne résulta pas moins directement des institutions gymnastiques des Grecs, et qui ne tourna pas moins au profit des arts d'imitation, ce fut la préférence donnée pardessus tout aux avantages physiques, et cet honneur universel, cet enthousiasme, ce culte de la *beauté*, qui s'allia si intimement chez les Grecs, non-seulement à la pratique des arts, mais encore à toutes les idées morales, à tous les sentimens généreux. Je ne répéterai pas ce qu'a dit Winckelmann (1), sur toutes les institutions que cette passion de la beauté, poussée jusqu'à l'excès, avait fait imaginer aux Grecs, et nous rend presque impossibles à concevoir; sur ces jeux publics, dans lesquels on disputait le prix de la beauté; sur ces défis de beauté, qui avaient lieu, entre femmes, à *Sparte*, à *Lesbos* et ailleurs encore; entre hommes, à *Mégare*, et dans l'*Élide*; sur ces honneurs incroyables rendus à la beauté, au point que, chez plusieurs peuples de la Grèce, elle constituait le sacerdoce de certaines divinités, et qu'elle faisait un Dieu même de toute personne qui la possédait à un haut de-

(1) Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, B. IV, Kap. 1, §. 7 et 8.

gré, comme le prouve, entre autres exemples, celui d'un citoyen de Crotone, nommé Philippe, qui fut déifié par les habitans de Ségeste, en Sicile, et qui reçut, de son vivant même, des sacrifices, uniquement parce qu'il était très-beau.

Mais je dois insister sur ce point, que l'estime si singulière que les Grecs faisaient de la beauté, tenait en partie à des raisons morales et politiques, et non pas uniquement à des idées sensuelles : c'était parce qu'ils croyaient qu'une belle âme était ordinairement placée dans un beau corps, et qu'une constitution saine et vigoureuse, était la première condition du courage, et, en quelque sorte, le premier élément de la liberté, qu'ils s'attachaient à produire sous toutes les formes, à favoriser de toutes les manières possibles, les principes et les images du beau. De là, l'idée de *beauté*, jointe à celle de *bonté*, pour composer le mot qui désignait, dans la langue des Grecs, le mérite suprême, le mérite par excellence (1); de là, cette épithète de *beau*, devenue le premier titre de gloire, et l'éloge qui comprenait tous les autres; mot que Phidias inscrivait sur sa statue de Jupiter Olympien, à la suite du nom d'un de ses disciples, pour éterniser sa mémoire; mot qu'un roi étranger traçait de sa main sur tous les murs de

(1) Καλοκάγαθος, Καλοκαγαθία.

son palais, en l'honneur des Athéniens, pour leur témoigner son affection; mot que nous voyons répété par milliers sur les vases grecs, appliqué à toute sorte de personnes et par toute sorte de motifs, par l'amitié, par la reconnaissance, par la piété; mot enfin qui, renfermant à la fois l'idée du beau physique et celle du beau moral, regardés comme inséparables, offrait ainsi à l'esprit une image accomplie, comme celle qui résultait pour les yeux des belles productions de l'art.

Je n'ai pas besoin de relever tous les avantages qui résultaient, pour la pratique de l'art, d'une pareille manière de penser. Il est évident qu'au milieu d'un peuple si sensible à la beauté, d'un peuple qui se montrait si passionné pour ses images, et qui en offrait tant de modèles, l'art ne pouvait remplir sa destination qu'en secondant, par tous les moyens qui étaient en son pouvoir, une disposition si générale, en même temps qu'elle lui était si favorable. Mais il y a plus; la politique venait encore, dans certains lieux, au secours de l'art, pour lui prescrire *le beau* comme l'unique but, comme la première condition de ses travaux. Ainsi, il existait une loi chez les Thébains, qui interdisait à l'artiste, sous des peines sévères, de représenter des personnes laides et des sujets haïssables. Les scènes d'un genre bas et ignoble, les images d'une nature pauvre

et commune, la charge, la caricature, étaient retranchées, par la législation même, du domaine de l'art, comme des atteintes portées à son principe, comme des outrages à la raison et à l'honnêteté publiques. La Grèce eut pourtant, dans les siècles qui annonçaient la décadence, ses peintres de genre et de taverne, son *Pauson* et son *Pyréicus*, qui peignaient, avec le soin et le talent d'un Téniers et d'un Van-Ostade, des personnages et des scènes de la vie commune; mais Pauson, dont le grave Aristote recommandait de tenir les ouvrages éloignés de la vue des jeunes gens, pour préserver leur imagination de toute souillure, vivait dans une pauvreté qui l'exposait aux sarcasmes d'Aristophane; et la philosophie et le théâtre servaient ainsi l'un et l'autre de supplément ou de correctif aux lois. Quant à Pyréicus, si ses ouvrages se vendaient plus cher, il n'en était pas moins flétri lui-même par le surnom de *Rhyparographe*, *peintre chiffonnier*, qui rendait sa personne vile et son talent méprisable, entre tous les artistes, comme aux yeux de tous ses concitoyens; et la morale était satisfaite, et l'art lui-même était vengé par cette espèce de flétrissure publique imprimée à l'homme qui faisait un pareil abus de ses talens.

Ces idées, ces mœurs, ces lois, qui prescrivaient l'étude et l'imitation du beau aux artistes, sont un

fait si important dans l'histoire de l'art, si nouveau et si étranger pour nous, surtout à l'époque où nous vivons, qu'il doit m'être permis de m'arrêter quelques instans sur ce sujet. Mais les considérations qui s'y rattachent sont trop graves et trop nombreuses, pour être seulement indiquées dans cette séance. J'aurai lieu, d'ailleurs, en présentant sur ce point le résultat de mes observations, d'en faire, à quelques méprises de notre goût actuel, une application qui ne sera peut-être pas sans utilité; d'opposer l'exemple et la théorie des Grecs à l'erreur de quelques hommes, qui semblent se faire, de l'objet de l'imitation dans les *beaux-arts*, une idée bien différente; qui prennent le laid pour le beau, le bizarre pour le nouveau, la caricature pour l'expression, l'impuissance pour le talent; j'aurai du moins cette occasion de faire ici, dirai-je une espèce de protestation, contre le mauvais goût d'une partie du public, et contre les encouragemens, de quelque nature qu'ils soient, et de quelque part qu'ils viennent, accordés à cette direction vicieuse de l'art; et pour tant de choses que j'ai à dire, tant de préventions que j'ai à braver, peut-être même tant de passions que j'ai à provoquer, ce n'est pas trop d'une séance tout entière : ce sera donc l'objet de notre prochain entretien.

DIXIÈME LEÇON.

SOMMAIRE.

Continuation du même sujet. — L'étude du *beau* devenue le principe dominant de l'art grec. — L'*expression* subordonnée à ce principe ; exemples tirés de la *Niobé* et du *Laocoon*. — Autre exemple tiré du tableau de Timanthe, représentant le *Sacrifice d'Iphigénie*. — Application de ces principes à quelques méprises du goût moderne, ou du *Romantisme* en peinture. — De la destination des ouvrages de l'art, chez les Grecs, et de la condition des artistes. — Notions historiques sur les monumens appartenant à l'ancien style, qui nous sont parvenus.

La *beauté*, envisagée comme le seul but, comme la véritable essence de l'art, fut, avons-nous dit, favorisée de toute manière chez les Grecs, par les mœurs, par les institutions et par les lois. C'est dans ce sentiment, exalté jusqu'à un degré d'enthousiasme qui nous paraît voisin de l'excès ; c'est dans ce principe, poussé jusqu'à toutes ses conséquences, que résida, suivant nous encore, la principale cause de la perfection où cet art fut porté chez les Grecs. Chacune de ces

deux assertions mérite d'être ici l'objet de quelques observations particulières.

Je ne suppose pas qu'on puisse élever le moindre doute sur la réalité du culte que les Grecs, au temps florissant de leurs républiques, rendaient à la *beauté*. Il serait plus difficile sans doute de concilier l'idée de ce culte avec la morale, que d'accorder les notions qui nous en restent avec la vérité historique. Il est certain que des actions et des personnes qui nous paraissent condamnables, et avec raison, changeaient, aux yeux des Grecs, de nature et de caractère, sitôt que le mérite de la beauté venait s'y joindre à un degré éminent. Phryné, absoute de la peine de mort qu'elle avait encourue, uniquement parce qu'elle était belle, n'était plus, ce qu'elle serait pour nous, aux yeux de la loi, une simple courtisane, mais le modèle vivant d'après lequel Praxitèle avait réalisé l'image accomplie de sa Vénus de Gnide; et la statue en or de cette courtisane prenait place à Delphes parmi les images consacrées par la piété publique. Ces courtisanes elles-mêmes, formant, dans certains endroits de la Grèce, une sorte de sacerdoce; réputées, à ce titre, des personnages sacrés, *Hiérodules*; proclamées par Pindare les *jeunes et aimables prêtresses de la Persuasion dans l'opulente Corinthe*; représentées enfin dans un

tableau et célébrées par Simonide, comme ayant contribué, par leur dévouement à Vénus, au salut de la Grèce, presqu'autant, sinon tout-à-fait de la même manière, que les héros de Marathon (1), devaient à la seule beauté dont elles étaient les modèles, de participer presqu'au même culte dont elles étaient les ministres.

Ce mérite s'élevait donc au-dessus de toute autre considération, même à l'égard des femmes, qui menaient généralement chez les Grecs une vie si sévère et si retirée; qui, reléguées dans une partie séparée de l'habitation commune, en quelque sorte, comme dans un sanctuaire domestique, ne se communiquaient que rarement aux étrangers ou aux hôtes de la famille, et chez qui enfin la modestie et la retenue constituaient le premier devoir et la première vertu de leur sexe. Mais comme la beauté constituait aussi en elles un mérite supérieur à tous les autres, les occasions propres à mettre ce mérite en évidence, les moyens de le faire valoir, étaient admis et favorisés même par les mœurs, fussent-ils d'ailleurs le plus contraires aux mœurs. Ainsi, la sœur de Cimon, la belle Elpinice, s'enorgueillissait de servir de modèle à Polygnote, dans le temps même où Cimon, chef de la république, triomphait

(1) Athénée, *Deipnosoph.* XIII, 4, p. 573.

de toutes les forces du grand roi; ainsi, le peuple de Crotone rassemblait toutes ses plus belles filles sous les yeux de Zeuxis, pour que l'artiste chargé de peindre Hélène pût choisir, entre toutes ces beautés, celles qui lui offriraient tous les élémens d'un pareil tableau. Il suffirait des deux seuls exemples que je viens de citer pour juger de l'importance qu'acquéraient, au sein d'une nation si sensible à la beauté, les artistes ainsi constitués les juges de ce mérite suprême, les hommes qui en adjugeaient le prix, qui en éternisaient l'image, et qui devaient, à tous ces titres, jouir, plus que qui que ce fût au monde, de l'avantage d'en posséder sans cesse le modèle sous les yeux et dans la pensée.

Le prix infini que les Grecs attachaient aux avantages physiques, la supériorité qu'ils accordaient à ce genre de mérite par-dessus tous les autres, les honneurs extraordinaires dont ils comblaient leurs athlètes vainqueurs, sont des faits dont il n'est permis ni de méconnaître le principe ni de récuser la conséquence. Tout était institué chez les Grecs pour produire de *beaux hommes*, sans doute parce que, selon eux, c'était un moyen infaillible de produire de généreux citoyens, mais aussi parce que la beauté avait à leurs yeux un mérite indépendant de ce résultat politique. Une ancienne chanson grecque, attri-

buée à Simonide ou à Épicharme, contenait quatre souhaits, dont Platon nous a conservé les trois premiers, qui étaient de *jouir d'une bonne santé, de naître beau*, et *de posséder des richesses bien acquises*; le quatrième souhait, que Platon a passé sous silence, était *de se divertir avec des amis*. Ainsi, toutes les idées des Grecs, fixées sur des qualités et sur des jouissances physiques, tendaient à favoriser de toute manière le plus haut développement possible des unes et des autres : d'où il suit que l'art, moyen énergique et puissant de rendre la beauté sensible, palpable, populaire, dut trouver dans une pareille disposition des esprits un ressort extraordinaire, en même temps qu'il dut contribuer efficacement à rendre de plus en plus cette disposition générale, et à l'exalter jusqu'à l'enthousiasme.

De là, sans doute, l'importance que les lois attachaient dans la Grèce aux productions des arts; les règles imposées par les Hellanodices aux artistes, relativement aux effigies des athlètes vainqueurs; l'interdiction des sujets et des figures ignobles, prononcée par la loi thébaine. Nous avons peine à concevoir comment, dans des pays libres et sous des institutions républicaines, la législation put s'immiscer ainsi dans le régime et la pratique des arts; mais c'est parce que cette pratique même se liait aux plus chers de leurs in-

térêts, aux plus importans de leurs besoins, que la sollicitude des magistrats s'étendait jusque sur le talent des artistes. Une profession qui exerçait une influence si puissante, si journalière, sur le caractère et sur la constitution du peuple; une profession à qui une nation si naturellement enthousiaste devait tant d'impressions morales et physiques, ne pouvait être abandonnée aux caprices et aux aberrations du goût individuel. Si, dans le principe, de beaux modèles avaient produit de belles statues; de belles statues, à leur tour, quand la Grèce en fut remplie, produisaient incessamment de beaux modèles. Ainsi, les femmes de Sparte gardaient dans leurs chambres à coucher, *thalami*, des images de Nirée, de Narcisse, d'Hyacinthe, de Castor et Pollux, pour avoir de beaux enfans (1); moyen plus efficace, sans doute, et surtout plus doux que l'usage barbare de sacrifier les enfans mal conformés et contrefaits. Ainsi, les songes célèbres des mères d'Aristomène, d'Aristodamas, d'Alexandre-le-Grand, de Scipion, d'Auguste, songes dans lesquels figure constamment un serpent, symbole habituel de la divinité, ont été expliqués par Lessing, d'une manière aussi docte qu'ingénieuse, au moyen de cette contemplation assidue, de cette préoccupa-

(1) Oppian. *Cyneget.* I, 357.

tion constante où vivaient les femmes grecques, les yeux sans cesse fixés sur ces modèles de la beauté divine, reproduits en tous lieux et sous toutes les formes, sur ces figures de Bacchus, d'Apollon, de Mercure, d'Hercule, dont l'image, après les avoir occupées tout le jour, les poursuivait encore dans leur sommeil (1). C'était, du reste, le même principe qui faisait prescrire par Aristote, d'écarter des yeux des jeunes gens toutes les images ignobles. En un mot, c'était une maxime de la politique et de la philosophie, chez les Grecs, de n'offrir aux yeux que des modèles du beau, pour en imprimer fortement le type dans l'imagination, pour en favoriser de toute manière la reproduction; et ce fut enfin sous l'influence de ces idées que l'art grec reçut sa forme définitive et sa direction invariable.

De cette loi suprême de la *beauté* imposée à l'art, comme la condition qui dominait toutes les autres, dérivent en effet toutes les propriétés de cet art, telles que nous les voyons se produire, à mesure qu'il se perfectionne lui-même. Ainsi, toutes les autres qualités que l'art peut et doit réunir à celles de la beauté, le *caractère*, la *dis-*

---

(1) Lessing, *Laocoon*, §. II, p. 12 : *Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erwecte das Bild des Thieres.*

position, *l'expression*, le *costume*, restent toujours subordonnées à ce principe. La *nudité* devient le *costume* à peu près général, parce qu'elle est la condition la plus favorable au développement des belles formes. La *vieillesse* est indiquée par des cheveux blancs ou par des accessoires, et jamais par une expression exagérée de rides et de détails ignobles. Les passions hideuses, qui défigurent le visage; les mouvemens violens, qui détruisent et rompent les belles lignes du corps; les personnages haïssables, qui ne peuvent se montrer que sous une physionomie assortie à leur caractère, sont absolument bannis du domaine de l'art; et quand ces personnages deviennent indispensables au sujet de la représentation, ils s'y montrent avec un symbole propre à les faire reconnaître, mais jamais sous les formes ou avec les traits de la laideur. Ainsi, les *Furies*, armées de serpens, qui poursuivent et vengent le crime; ainsi *Méduse*, la tête ceinte de serpens; ainsi tous ces êtres monstrueux et à double nature, dont j'ai parlé ailleurs, se montrent toujours avec un caractère de beauté qui leur est propre, et jamais avec des traits ignobles et sous des formes repoussantes.

Le seul dieu qui fût contrefait dans la légende, *Vulcain*, estropié, comme on sait, par l'effet de sa chute du Ciel, ne fut jamais représenté tel

dans les ouvrages de l'art. À une époque où cette légende jouissait encore de toute son autorité, Alcamène, obligé de la suivre, mais encore plus obligé de respecter les principes de son art, se tira de cette difficulté, en couvrant sa statue d'un long manteau. Il fit donc Vulcain vêtu, par une légère faute de costume, plutôt que de le montrer contrefait; en quoi il eût péché contre la nature même de l'art; et depuis, l'art avait fini par s'affranchir de ce reste même de scrupule; car, dans aucune des images vêtues ou non vêtues qui nous restent de Vulcain, on ne remarque en effet qu'il soit boiteux. Je ne saurais m'empêcher de relever à cette occasion la singulière méprise commise par un antiquaire, d'ailleurs très-docte et très-recommandable, par le célèbre Zoëga, qui croyait voir dans la belle statue, long-temps connue sous le nom d'*Antinoüs* du Belvédère, un Œdipe, parce que les chevilles des jambes de cette figure sont tant soit peu estropiées, et qu'il regardait ce défaut comme un moyen employé par l'artiste pour désigner *Œdipe*, exposé dans son enfance sur le Cithéron, et suspendu par le pied à un arbre, tandis que c'est tout simplement le résultat d'une restauration maladroite, et que d'ailleurs cette figure est reconnue unanimement aujourd'hui pour celle de *Mercure*, le plus

léger, le plus ingambe et le moins boiteux des dieux.

Mais c'est surtout dans ce qui concerne l'*expression*, que le principe de l'art grec, essentiellement lié au sentiment de la *beauté*, se révèle à nos yeux de la manière la moins équivoque. Toute *expression* qui, par sa nature ou par son excès, pouvait altérer la beauté, soit des traits du visage, soit des formes du corps, était adoucie au point juste et précis qui rendait la première sensible, sans nuire en aucune façon à la seconde. Jamais la *colère*, la *rage*, la *fureur*, le *désespoir*, portés à ce degré hideux qui déshonore la figure humaine, ne profanèrent les belles productions de l'art, bien que les passions les plus vives, les sujets les plus pathétiques, se montrassent fréquemment dans ces ouvrages. Prenons pour exemples deux des plus admirables monumens qui nous soient restés de l'art antique, et qui nous représentent, l'un, les douleurs de l'âme, l'autre, les tourmens du corps, portés au plus haut degré d'intensité qu'il soit possible : la *Niobé* et le *Laocoon*. Tout ce que le cœur d'une mère qui voit périr sous ses yeux toute sa famille, qui fait vainement de son manteau un dernier abri au dernier de ses enfans atteint dans ses bras du trait mortel ; tout ce que ce cœur peut enfermer de plaintes, de douleurs, d'angoisses, n'est-il pas empreint

dans tout le mouvement de cette admirable figure, dans toute la physionomie de cette tête sublime, sans que la justesse et la profondeur de cette expression même diminuent rien de la beauté divine de ce personnage? Et cette beauté elle-même ne rend-elle pas, à son tour, la situation de Niobé plus pathétique, son malheur plus touchant, sa douleur plus pénétrante? L'admirerait-on de même, et la plaindrait-on autant, si son visage était défiguré par toutes les angoisses qui la déchirent, si son regard étincelait d'imprécation, si sa bouche écumait de rage, si tous ses traits étaient en convulsion et en désordre? Enlaidie à ce point par la passion, serait-elle plus intéressante à nos yeux? et ne perdrait-elle pas plutôt tout l'effet de son désespoir, en perdant tout le charme de sa beauté?

Voyez Laocoon, déchiré entre ses deux fils expirans, par des serpens qui les enlacent tous les trois, qui les infectent de leurs venins, qui les étouffent dans leurs étreintes : jamais tourmens plus effroyables accablèrent-ils à la fois un homme, un père, un citoyen? Jamais souffrances plus aiguës se manifestèrent-elles à un plus haut degré dans toutes les parties d'un corps humain? Cependant, le sentiment de la plus haute beauté est encore empreint dans tous les détails de ce corps même en proie à des tortures si affreuses. Cette tête, qui exprime tant de douleurs, n'est défigurée

par aucune de ces convulsions hideuses qui les rendraient insupportables à la vue. Tout est beau, et tout est pathétique en lui, ou pour mieux dire, tout y est pathétique, parce que tout y est beau. En effet, renforcez tant soit peu l'expression, et jugez ce qui résultera; transformez en cris aigus les profonds soupirs qui s'exhalent de la poitrine de Laocoon, et voyez ce que deviendra sa figure; ouvrez-lui seulement la bouche, faites-le crier de toutes ses forces, et regardez-le, ou plutôt ne le regardez plus; car, par cette seule ouverture de la bouche, vous avez produit un objet hideux; vous avez déformé le visage, vous avez changé l'intérêt en horreur, la souffrance en grimace; vous avez détruit enfin l'expression, en détruisant la beauté.

C'est ce tact exquis, c'est cette combinaison savante, du plus haut degré possible de l'*expression,* avec le plus haut degré imaginable de la *beauté,* qui forme le caractère essentiel de l'art grec, qui en constitue le mérite inimitable. Hors de là, je ne vois plus dans l'expression, fût-elle même fidèlement rendue sur la nature, que grimace, charge, caricature, qui n'excitent en nous ni plaisir, ni émotion, ni sympathie. Prenons encore, dans l'histoire de l'art antique, un exemple remarqué par les anciens eux-mêmes. Lorsque Timanthe eut à peindre le Sacrifice d'Iphigénie,

il épuisa, disent les anciens, tout son art à représenter la tristesse, à ses divers degrés, chez les divers assistans de cette scène tragique; quant au père, dont il désespérait de rendre dignement la douleur, il prit le parti de lui voiler le visage. Mais que signifie ce mot *dignement?* et pourquoi Timanthe voila-t-il ainsi la figure d'Agamemnon? Est-ce parce qu'il était impossible, en effet, de trouver des traits et des couleurs propres à rendre le désespoir d'un père? Non; il n'y eut en cela ni impuissance de l'art, ni impuissance de l'artiste; non, Timanthe ne recula certainement pas devant une difficulté dont le plus médiocre de nos peintres se tirerait avec succès. Plus la passion est forte, plus les traits du visage, mis en rapport avec elle, prennent, au contraire, des formes prononcées; le plus haut degré d'une affection quelconque est toujours celui qui se produit par les traits les plus décidés; et rien n'est réellement plus facile à l'art, que de rendre ce qui se montre dans la nature d'une manière si caractérisée. Mais Timanthe connaissait les bornes et les principes de son art; il savait que la douleur, qui convenait à Agamemnon, comme père, ne pouvait se produire, dans son image, que sous des traits haïssables; il savait qu'une affection si violente ne pouvait se manifester que par des formes ingrates

pour l'art. En montrant son principal personnage sous un aspect repoussant à force de vérité, il eût détruit la dignité de ce personnage et l'intérêt de son sujet; il eût détruit l'expression même par l'excès de l'expression. Entre l'obligation de montrer un objet hideux, ou de l'adoucir, deux partis que réprouvait également la nature de sa composition, que fit donc Timanthe? Il voila la figure d'Agamemnon, c'est-à-dire qu'il laissa deviner ce qu'il ne pouvait pas montrer, ce qu'il ne voulait pas peindre. En un mot, ce sacrifice d'une figure qui ne pouvait être vue telle qu'elle devait être, ni présentée autrement qu'elle ne devait être, fut un sacrifice à la *beauté*, et en même temps un exemple de la manière dont on doit concilier l'*expression*, telle que la comportent les principes de l'art, avec la *beauté*, qui en est la loi suprême.

Voulez-vous savoir maintenant où conduisent des doctrines différentes de la théorie et des leçons de l'art grec? Je n'irai pas chercher bien loin des exemples modernes; je les prendrai de notre temps et sous nos yeux. Supposez qu'un artiste ait voulu peindre une population de femmes, d'enfans, de vieillards, moissonnée par le glaive ennemi; que, pour exciter dans notre âme une émotion plus vive, cet artiste ait rattaché un sujet si pathétique en lui-même, à une aventure ré-

cente, à une révolution célèbre; qu'en un mot, il ait cherché à réunir l'intérêt du sujet, du lieu, de l'époque, pour rendre sa composition plus frappante, plus pittoresque, plus pathétique. Mais si, dans ce *massacre* de personnes de tout âge et de tout sexe, tout est également ignoble et laid; si je ne vois partout que des objets hideux, des blessures atroces, des membres estropiés, des chairs livides; si les femmes repoussent l'intérêt par leur laideur; si les enfans, flétris dès le berceau, et pour ainsi dire morts-nés, n'offrent ni ces grâces de l'âge, ni cette fraîcheur de la santé, qui rendraient leur sort plus touchant, leur situation plus déchirante; si je suis obligé de détourner ma vue de tant d'images rebutantes, sans pouvoir la fixer nulle part sur un objet qui excite en moi cette douce sympathie d'une émotion généreuse, l'auteur aura-t-il atteint son but, en exagérant ainsi l'expression, en négligeant ainsi le dessin, en prodiguant à ce point les détails et les objets hideux, en assimilant enfin, autant qu'il a dépendu de lui, par les formes ignobles, par les traits repoussans qu'il a donnés aux uns et aux autres, les bourreaux et les victimes, en justifiant presque, par un sacrilége abus de son art, le crime aux dépens du malheur?

Voilà pourtant où conduit cette fausse théorie,

si hautement prônée de nos jours par des gens qui ont bien leur intérêt à cela, le *romantisme*, puisqu'il faut l'appeler par son nom, lequel consiste à représenter tout ce que produit la nature, dans l'état où elle le produit, sauf à montrer plus de monstres, ou du moins de choses laides, que de belles choses, attendu que, dans l'universalité des êtres, la beauté est plutôt en effet l'exception que le fait; à faire d'une vérité ignoble et triviale le premier objet de l'imitation, la première condition de l'art; à exagérer l'expression aux dépens du choix et de la beauté des formes, sous le prétexte de rester plus fidèle à la nature; à sacrifier enfin la véritable imitation, qui est celle du beau, et de laquelle seule résulte pour nous-mêmes une image équivalente; à la sacrifier, dis-je, à cette imitation subalterne d'objets qui ne méritent pas d'être montrés, ou dont l'impression ne saurait produire rien d'utile ou d'agréable. Un ancien artiste disait à un homme mal conformé : *Qui voudrait te peindre, toi que personne ne peut voir*(1)? Il semble que certains de nos artistes disent tout au contraire : « Tout ignoble que tu es, » je veux pourtant te peindre. Tel qui ne pour- » rait pas t'envisager, verra mon tableau avec » plaisir, non comme objet fidèlement imité en

---

(1) *Anthologie grecque*. II, 4.

» soi-même, mais comme un témoignage de mon » art, qui a su imiter un pareil monstre. » Ainsi, dans cette manière de voir, l'art n'est plus qu'une industrie toute matérielle. L'effet moral du tableau, qui en fait seul tout le prix, est sacrifié à l'exécution du tableau même; et l'on ne s'aperçoit pas que, par cette manière matérielle et grossière d'envisager l'art, on le dégrade au niveau de son objet, on le rend ignoble comme son modèle; on le rabaisse enfin au rang des choses qu'il représente, et qui, n'ayant par elles-mêmes aucun mérite, ne sauraient procurer non plus le moindre prix à leur image.

Je me laisserais entraîner beaucoup trop loin du seul objet que j'ai à traiter, et trop au-delà des bornes où je dois me renfermer, si je m'arrêtais à signaler ici les écarts de toute espèce, les méprises de tout genre, où cette fausse manière d'envisager les arts d'imitation peut conduire ceux qui les cultivent et ceux qui les jugent. Je me borne à la simple observation que voici : L'abus que l'on peut faire de l'imitation touche à tant de points divers; il y a tant de manières de manquer de vérité, par affectation de vérité; et l'expression est si voisine de la caricature, dans ces arts qui ne peuvent saisir qu'un seul moment, qui ne peuvent montrer qu'un seul aspect, et cela encore sous la condition expresse que ce

moment et cet aspect uniques soient éternels et immuables, qu'il n'y a qu'un moyen de salut, comme il n'y a qu'un moyen de succès : c'est de s'attacher fermement, invariablement, comme l'ont fait les Grecs, à l'étude du *beau*, de le rechercher partout où il se trouve, dans les productions de la nature et dans les œuvres de l'art lui-même, et de faire prévaloir son image, la seule qui soit de tous les temps et de tous les lieux, sur toutes les autres considérations de costume, de caractère et d'expression, qui changent et qui varient au gré de mille circonstances d'âge, de localité et de convenance individuelle.

Je n'aurais pas suffisamment exposé le principe du développement de l'art chez les Grecs, si, à toutes les causes que j'ai indiquées, je n'ajoutais encore quelques considérations nouvelles sur l'effet moral, sur la destination politique des ouvrages de l'art, qui contribuèrent si puissamment à en multiplier les œuvres, et à en relever le mérite dans l'opinion des peuples, et dans celle des artistes eux-mêmes. Du moment que la plus grande distinction qu'un Grec pût ambitionner, fut d'être proclamé vainqueur dans les jeux publics, et qu'une statue fût devenue le prix d'un pareil triomphe, on conçoit que le nombre des statues dut se multiplier à l'infini, et conséquem-

ment que le talent de les produire dut s'accroître avec les occasions de les placer. Alors, en effet, l'érection d'une statue devint la récompense habituelle de tous les genres de services, et, comme la monnaie publique de l'honneur, chez tous les peuples de la Grèce. Indépendamment des statues des dieux, qui étaient en si grand nombre dans la religion grecque, et des statues de leurs prêtres et de leurs ministres, qu'on leur associait si fréquemment dans chaque cité, l'art avait donc incessamment à s'exercer sur toutes sortes de personnes, et généralement sur les modèles les plus favorables à l'imitation. A défaut d'une statue décernée par la reconnaissance publique ou par l'affection particulière, on pouvait consacrer soi-même sa propre image, la placer dans un temple, et faire briller sa vanité jusque dans le prix de la matière, comme le fit, par exemple, le rhéteur Gorgias, en dédiant sa statue d'or dans le temple de Delphes. Tout était permis à cet égard, depuis les images de l'enfance jusqu'à celles de la vertu, de la gloire et du génie; tout pouvait être le sujet, l'occasion et la place d'une statue; et l'on peut affirmer, sans crainte d'exagération, qu'il n'y eut jamais, chez aucun peuple et en aucun temps, autant d'occasions et de motifs divers de se signaler par des statues, que chez les Grecs, pendant tout le cours de leur prospérité.

En même temps, la haute destination de ces ouvrages employés à l'ornement de la cité, à l'éclat du culte, à l'illustration de tous les talens, ne pouvait servir qu'à en relever encore le prix dans la pensée de ceux qui en étaient les objets ou les auteurs. Pendant long-temps, les monumens de l'art, chez les Grecs, furent exclus du domaine privé; et l'époque la plus glorieuse pour cet art fut celle où ses ouvrages, produits et consacrés par des particuliers, n'étaient cependant point à l'usage des particuliers. La vie frugale et modeste des Grecs, la petitesse de leurs habitations, telles qu'étaient encore celles de Miltiade, d'Aristide et de Cimon, ne comportaient pas un genre d'ornemens qu'on aurait cru d'ailleurs avilir en l'employant à des usages domestiques. Alors les plus grands citoyens mettaient toute leur gloire dans celle de l'État, toute leur ambition, dans les embellissemens dont ils décoraient la patrie à l'envi les uns des autres. Alcibiade fut le premier qui introduisit la peinture dans la décoration de sa maison; encore fût-ce par une espèce de violence exercée sur l'artiste même qu'il chargea de ce travail. Mais cette innovation ambitieuse, cet abus profâne d'un art réservé exclusivement jusqu'alors à l'usage des temples et des monumens publics, lui suscita sans doute plus d'ennemis que d'imitateurs; et il ne

paraît pas en effet que cet exemple ait été bien promptement adopté ou bien généralement suivi, puisqu'au temps d'Apelle, et dans la maison d'Apelle lui-même, la peinture n'était point encore employée à un pareil usage : c'est Pline qui nous assure, en termes formels, qu'il n'y avait point de peinture dans la maison d'Apelle. Or, il était dans la nature des choses que l'estime d'un art et le prix de ses ouvrages s'élevassent, aux yeux des peuples, en raison de l'emploi qui s'en faisait; il suivait aussi de là que l'opinion qu'on avait des artistes et celle qu'ils avaient d'eux-mêmes, ne pouvaient que s'accroître à proportion de la considération extraordinaire dont leurs ouvrages étaient l'objet; et conséquemment aussi, leur talent ne pouvait que tendre à se mettre au niveau de leur position. Sans cesse provoqué par la religion, accueilli par l'enthousiasme, exalté par la gloire, comment le génie des artistes, pourvu d'ailleurs de toutes les ressources que lui offrait la plus belle race d'hommes, avec la facilité la plus grande qui fut jamais de l'étudier dans toutes les situations et sous tous les aspects, n'eût-il pas incessamment produit de beaux ouvrages, incessamment surpassés par de plus beaux ?

Ajoutez à cela que l'honneur et la fortune des artistes ne dépendaient pas du caprice, ou de l'ignorance, ou de la mode : d'abord, parce que

leurs ouvrages n'étaient pas destinés à servir de jouissances frivoles ou de vains passe-temps pour de simples particuliers; en second lieu, parce que c'était dans des réunions publiques, dans des concours solennels, auxquels étaient appelés les hommes les plus éclairés de la nation, que s'adjugeaient les prix, et que se réglaient les rangs entre les productions des artistes. Dès le temps de Phidias, un concours de cette espèce existait, pour la peinture, à Delphes et à Corinthe; et ce fut dans un de ces concours que Timagoras, de Chalcis, remporta le prix sur Panænus, frère ou neveu de Phidias. Dans un concours pareil, qui eut lieu à Éphèse, Phidias lui-même, vaincu par Polyclète, ne fut jugé digne que du second prix pour son Amazone. Le célèbre peintre Aétion n'obtint pas seulement le suffrage de ses juges pour son tableau des noces d'Alexandre et de Roxane; le chef de cet auguste tribunal, l'Hellanodice Proxénide, en le proclamant vainqueur, lui offrit la main de sa fille, et voulut avoir pour gendre celui qu'il avait couronné comme artiste. L'indépendance et l'intégrité de pareils juges n'éclataient pas moins hautement dans les renommées nouvelles, auxquelles leur suffrage mettait le sceau, comme lorsque Timanthe, encore peu connu, osa se présenter en concurrence avec Parrhasius, dans un concours établi à Samos, et dont le sujet

était la Dispute pour les armes d'Achille; Timanthe vit son ouvrage proclamé supérieur à celui du peintre qui remplissait alors la Grèce entière du bruit de ses triomphes; et bien que Parrhasius, en entendant son arrêt, se prétendît victime de la même injustice que son héros, il ne paraît pas que les contemporains aient vu, dans cette boutade de l'artiste vaincu, autre chose que de l'orgueil qui s'exhale, et de l'amour-propre qui se venge.

Je vous laisse tirer maintenant les conséquences qui résultent naturellement de pareils faits; je vous laisse apprécier à vous-mêmes les effets de pareilles institutions, sans y mêler mes propres réflexions, sans y joindre surtout la moindre observation, sur la manière, si différente à tant d'égards, dont les productions des arts sont estimées, jugées et placées parmi nous. Quelque modérées que fussent mes paroles, je ne pourrais empêcher que des rapprochemens, même les plus innocens, parussent des épigrammes; qu'en me bornant à exposer les choses, on ne me soupçonnât de l'intention de faire la guerre aux personnes. C'est bien assez déjà d'être obligé de montrer la Grèce si supérieure de tout point, si noblement passionnée pour les belles productions des arts, si sage et si éclairée dans l'emploi qu'elle en fait, et dans les récompenses qu'elle leur accorde; c'est bien

assez, dis-je, de cette nécessité fâcheuse où je me trouve, d'exalter partout la Grèce, pour encourir la sévérité de beaucoup de gens, qui ne conçoivent rien de mieux que chez eux, ni personne de plus éclairé qu'eux-mêmes : peut-être même en ai-je déjà trop dit pour eux, en me bornant cependant à énoncer des faits; et sans doute il est temps que je rentre dans mon sujet, pour ne pas tomber tout-à-fait dans leur disgrâce.

Nous devons maintenant, avant de nous occuper des monumens qui appartiennent à la grande époque de l'art, revenir quelque peu sur nos pas, pour rechercher ceux de ces monumens qui peuvent avoir été produits, immédiatement avant cette époque, où l'art s'éleva par des degrés si rapides et par des pas si gigantesques, de la rigidité de l'ancien style, au style grandiose et sublime de Phidias. Nous sommes heureux d'avoir à citer, non-seulement les noms de plusieurs chefs d'école, et les titres de plusieurs grands ouvrages sortis de ces écoles, mais encore quelques monumens originaux, qui doivent, suivant toute apparence, être rapportés à cette époque de l'art. Commençons par les artistes.

Un des plus grands travaux exécutés en Grèce, vers la 50e olympiade, fut le trône d'Apollon-Amycléen, qui avait pour auteur *Bathyclès, de Magnésie*; ce trône était de marbre, tout orné

de bas-reliefs, avec les bras du siége soutenus par des statues, et sur le dossier du même siége, des figures formant un *chœur de danse*. Pausanias a décrit en détail les nombreux et intéressans bas-reliefs dont ce trône était décoré, et qui témoignent le progrès que l'art avait déjà fait sous le rapport de la composition, et sans doute aussi sous celui de l'exécution. L'ouvrage entier était de marbre; ce qui prouve que l'usage de travailler cette matière commençait dès-lors à se répandre; enfin, l'artiste chargé de ce grand ouvrage, était un Grec de l'Asie mineure, qui avait amené avec lui un grand nombre de collaborateurs, ses compatriotes; ce qui montre encore que la culture des arts, dans la Grèce même, ou tout au moins dans la Laconie, n'était pas alors aussi avancée que dans l'Asie mineure. La même induction résulte de la haute célébrité dont jouissait, vers cette même époque de la 50e olympiade, l'école de *Dipœne et Scillis*, statuaires de l'île de Crète, qui passaient pour fils de Dédale, c'est-à-dire, d'après l'interprétation que j'ai donnée de ce titre, qui travaillaient encore dans l'ancien style dédaléen. Un des plus grands ouvrages sortis de la main de ces artistes était un groupe représentant *Castor et Pollux*, *avec leurs femmes*, *leurs enfans et leurs chevaux*, le tout en bois d'ébène, avec des parties rapportées en ivoire, ouvrage

considérable qui se conservait encore à Argos, du temps de Pausanias (1). Ces mêmes artistes avaient produit beaucoup d'ouvrages, dont l'énumération serait ici inutile; mais ce qu'il importe de remarquer pour la connaissance des progrès de l'art, au sein de la Grèce elle-même, c'est qu'ils formèrent un grand nombre d'élèves, lesquels propagèrent, au sein de presque toutes les républiques grecques, les connaissances et le goût qu'ils avaient puisés à cette école. Ainsi, je trouve cités, en qualité de disciples de Dipœne et Scillis, deux frères Spartiates, *Doryclidas* et *Médon*, qui travaillaient en or et en ivoire; *Dontas* et *Théoclès*, aussi auteurs de bas-reliefs en bois de cèdre, pareillement ornés de figures en or, l'un desquels avait, entr'autres ouvrages de ce genre, exécuté une grande composition représentant *Atlas* qui supportait le ciel sur ses épaules; *Hercule*, avec cinq *Hespérides*, et le *dragon* roulé autour de l'*arbre aux fruits d'or*, composition dont il nous reste probablement une imitation sur un curieux vase grec (2). *Léarque*, de *Rhegium*, auteur d'une statue de *Jupiter*, en bronze, laquelle statue était composée de pièces battues sous le mar-

(1) Pausanias, II, 22.

(2) D'Hancarville, *Antiquit. grecq. étr. et rom.*, T. III, pl. 94. Ce vase existe à Catania, dans le musée Biscari.

teau, et jointes ensuite avec des clous, paraît également avoir été instruit dans l'école de Dipœne et Scillis, aussi bien que *Tectæus* et *Angélion*, de l'île d'*Égine, Pythodore*, de *Thèbes*, et *Laphaès*, de *Phlionte*. Les deux premiers de ces artistes, Tectæus et Angélion, avaient exécuté, pour les Déliens, une statue d'*Apollon tenant les trois Grâces sur sa main*, dont il s'est pareillement conservé une réminiscence sur une pierre gravée, inédite (1); et Pythodore était auteur d'une statue de *Junon*, placée dans le temple de cette déesse à Coronée en Béotie, laquelle statue portait de même les Sirènes sur sa main; manière symbolique de rendre sensibles aux yeux les qualités et les attributs de la Divinité, qui prouve combien, à cette époque de la 50ᵉ olympiade, et dans cette école, qui était alors la première et la plus célèbre de toutes, l'art conservait encore de restes de son ancien système symbolique et de son caractère hiératique.

Quant au degré d'habileté où l'art était déjà parvenu pour les détails de l'exécution, et pour les procédés de la fonte, il suffirait sans doute, pour en être pleinement convaincu, de l'exemple

(1) Cette pierre sera publiée dans mon recueil de *Monumens inédits*.

cité par Pline (1), de la statue de Théodore, de Samos, où il s'était représenté lui-même, tenant d'une main une lime, et des trois doigts de l'autre main un petit quadrige d'une telle petitesse, que le char même, les chevaux et le cocher étaient couverts par les ailes d'une mouche fondue du même jet que l'ouvrage entier. Cette statue se voyait à Préneste, du temps de Pline; mais le merveilleux quadrige avait disparu.

Je pourrais encore grossir le catalogue de ces anciens artistes, mais sans qu'il en résultât rien de beaucoup plus important pour l'histoire de l'art; il vaut donc mieux employer le temps qui nous reste aujourd'hui, à vous indiquer brièvement ceux des monumens mêmes qui nous sont parvenus, dont on peut, avec plus ou moins de vraisemblance, rapporter l'exécution à cette époque de l'ancien style, qui avoisine la 50e olympiade. Le premier de ces monumens, dans l'ordre des temps, me paraît être le bas-relief représentant *Agamemnon*, *Epéus* et *Thaltybius*, chacun avec son nom écrit à côté de lui, bas-relief trouvé dans l'île de Samothrace, ou, suivant un autre récit, dans celle de Lesbos, et maintenant con-

(1) Pline, XXXIV, 8, 19, 22. Voy. Meyer, *Geschichte der bildenden Künste*, t. II, note 28.

servé au Musée du Louvre (1). Sous quelque rapport qu'on envisage ce curieux monument, relativement à la composition, au costume des personnages, au style du dessin, aux inscriptions qui accompagnent les figures, il me paraît difficile de n'y pas voir un monument original de l'art primitif, et le plus ancien peut-être, entre tous ceux que nous possédons du même style. Je rangerais immédiatement après, les bas-reliefs servant de métopes dans un des temples de Sélinonte (2), qui représentent la fable de *Persée et de Méduse*, et celle d'*Hercule Mélampyge*, la dernière desquelles paraît avoir eu un intérêt particulier pour la Sicile, d'après quelques représentations qui s'y rapportent, et qui se recontrent fréquemment sur des vases grecs fabriqués et trouvés en Sicile (3). Tous les caractères de la première époque de l'art sont empreints sur ces bas-reliefs, et la date,

---

(1) Publié dans Schorn, *Homer nach Antiken*, H. IX, t. I; et Millingen, *Anc. uned. mon.*, part. II, p. 1. Rapprochez de ce monument quelques bas-reliefs trouvés à Vellétri, et qui appartiennent à une époque primitive des arts *italo-grecs*, *Bassiril. volsci*, tav. I.

(2) *Sculptured metopes of Selinus*, pl. VII et VIII.

(3) Deux de ces vases, dont un *inédit*, appartenant à M. le duc de Serradifalco, à Palerme, et un autre, qui existe dans le musée du prince de Biscari, à Catania, ce dernier publié, mais non expliqué jusqu'ici, paraîtront dans mon recueil de *Monumens inédits*.

déjà si ancienne, de la destruction de Sélinonte, assigne à leur exécution ou à leur emploi dans un des temples de cette ville, une antiquité incontestable. Le célèbre bas-relief de l'*Éducation de Bacchus*, dans la villa Albani, et le *torse de Minerve*, de la même collection (1), doivent prendre rang immédiatement après ces monumens, comme appartenant tous à la première époque de l'art. Trois autres monumens, le *cippe* du Musée du Capitole, représentant *Mercure*, *Apollon et Diane;* le *puteal* ou *margelle de puits*, avec les *douze grands Dieux*, du même Musée du Capitole, et le célèbre *autel triangulaire*, ou base de candelabre, de la villa Borghèse, aujourd'hui l'un des principaux ornemens du Musée du Louvre (2), marquent les progrès, faibles encore, que l'art avait faits, en suivant toujours ce même style, et en s'éloignant fort peu de cette même époque; et si l'on ajoute aux monumens que j'ai cités la margelle de puits existant à Corinthe (3), et le célèbre bas-relief représentant *Hercule ravisseur du trépied d'Apollon*, dont on connaît plusieurs répétitions antiques, la plus belle des-

---

(1) Winckelmann, *Mon. inéd.* n. 56, et 17.

(2) *Mus. capitol.* IV, 56, et 22; *Mus. P. Clement.* t. VI, tav. agg. B.

(3) Dodwell, *Bassirilievi greci*, tav. 2, 3, 4.

quelles paraît être celle du Musée de Dresde (1), on aura réuni à peu près tous les monumens antiques, de travail original, qu'on peut rapporter à l'époque du plus ancien style, considéré dans tout son développement, à partir du point où ce style, encore presque entièrement inimitatif, offrait tous les caractères d'imperfection qui en accusent l'enfance, jusqu'au point où le même style, réduit en système, mais considérablement amélioré dans les détails, avait déjà acquis toutes les propriétés nécessaires pour s'élever rapidement à la perfection où nous le verrons bientôt atteindre.

---

(1) Becker, *Augusteum*, Heft I, taf. 5-7. Voy. Boettiger, *Andeutung*. 59-61.

ONZIÈME LEÇON.

SOMMAIRE.

Aperçu historique des élémens et des ressources de la puissance athénienne, après la guerre des Perses. — Monumens publics. — Habitations privées. — Édifices produits sous l'administration de Cimon; le temple de Thésée, le Pœcile. — De l'*Odéon*, bâti par Périclès. — De quelques autres constructions contemporaines. — Tableau de l'administration de Périclès, sous le rapport de l'art. — Écoles d'art qui fleurirent dans l'intervalle de la 60e à la 75e olympiade; celles d'Argos, d'Athènes et d'Égine. — Caractères de l'école d'Égine, tels qu'ils résultent de l'examen des statues trouvées dans les ruines du temple de Jupiter Panhellénius, à Égine. — Style éginétique, commun à un grand nombre d'autres monumens d'origine grecque; indication sommaire des principaux de ces monumens.

Après avoir exposé, bien imparfaitement sans doute, eu égard à l'importance et à l'étendue de la matière, mais suffisamment pour l'objet très-restreint que j'ai dû me proposer, les principales causes du développement des arts dans la Grèce,

il me reste à vous entretenir des monumens mêmes qui nous sont parvenus de cette grande époque de l'histoire de l'art, et d'après lesquels nous pouvons nous former une idée des principes et des ressources de cet art, à l'époque dont il est question.

Les victoires des Grecs sur les Perses avaient porté au plus haut degré d'exaltation et d'énergie toutes les facultés de ce peuple magnanime. L'enthousiasme de la liberté qui venait de produire tant de miracles, ne s'affaiblit pas en même temps que le danger qui l'avait excité; bien loin de là; il acquit chaque jour de nouvelles forces, en prenant une direction nouvelle; et des ressources immenses, fruits d'un développement extraordinaire de forces politiques, secondèrent cette disposition généreuse. *Athènes* surtout, grâce à des circonstances particulières, telles que la nature de son sol, l'activité de ses habitans, la puissance de sa marine, si glorieusement établie par les victoires de Salamine et de Mycale; grâce enfin, au génie de quatre hommes d'État, dont la rencontre dans la même période de temps, et la rivalité sur le même théâtre de gloire, sont un des phénomènes de cette belle époque de l'histoire, Thémistocle et Aristide, Cimon et Périclès, *Athènes* devint, dans l'espace de moins de cinquante années, la première ville de la Grèce et du

monde, et mérita que dans tout le reste des âges, son nom servît à désigner chez tous les peuples le plus haut degré de la culture et de la civilisation humaines.

Rebâtie presque tout entière, Athènes s'embellit d'une foule d'édifices publics et de monumens de tout genre. Le Pirée fut terminé; des chantiers, où vingt trirèmes devaient être construites chaque année, furent établis; et la *double muraille* qui joignait le *port* et la *cité*, s'éleva sur un espace de quarante stades, environ deux lieues. Bientôt, par l'établissement d'un trésor commun formé des contributions des alliés, montant à 460 talens, ou 2,484,000 fr. par année, trésor déposé d'abord à Délos, puis à Athènes, cette seule ville, disposant de tous les tributs de la confédération dont elle dirigeait les forces, attira à elle l'*Hégémonie*, ou le commandement de la Grèce entière; et l'on vit, sous l'administration de Cimon, un pays stérile et pierreux, dont la surface ne surpasse guère l'étendue moyenne d'un de nos départemens, et dont la population en hommes libres ne s'élevait pas au-dessus de vingt-un mille âmes, étendre sa domination de l'île de Chypre au Bosphore de Thrace, le long de toutes les côtes et dans quarante îles de la Méditerranée, de Byzance jusqu'à l'Eubée, et de Samos jusqu'à la Sicile; repousser enfin de tout le bassin de la mer Égée, et de tous

les rivages de l'Asie-Mineure, le grand roi, qui naguère avait jeté sur ce seul petit point de l'Attique des armées innombrables.

D'immenses richesses affluèrent dès-lors à Athènes, à la fois par les tributs levés sur les villes sujettes, et par les fortunes brillantes et rapides des citoyens qui dirigeaient les forces navales et militaires, ou qui maniaient les deniers publics. On peut juger par la seule amende à laquelle avait été condamné Miltiade, et qui se montait à 100 talens, ou 540,000 francs, à quel point le bien-être des particuliers s'était accru par suite de la prospérité générale, depuis les temps de Solon, où un revenu de 450 fr. par année constituait la première classe des citoyens d'Athènes. Thémistocle, aidé par ses amis, sauva, lors de son bannissement, la plus grande partie de ses biens; et néanmoins la valeur de ce qu'il ne put emporter, et qui fut versée dans le trésor public, montait encore à la même somme de 100 talens, ou de 540,000 fr. Or, il n'en possédait pas trois, c'est-à-dire 16,200 fr., suivant Plutarque, avant de parvenir aux emplois publics. Mais cette fortune, dont, si nous devons en croire l'écrivain que je citais tout à l'heure, la source n'était pas toujours aussi honorable que l'avait été la pauvreté des anciens temps, cette fortune des particuliers, s'ennoblissait du moins par l'usage qu'ils en faisaient. Ce n'était point en de

vaines superfluités, ou en de folles dépenses, que se dissipaient ces trésors acquis, d'une manière plus ou moins légitime, au service de l'État, ou aux dépens de ses ennemis : c'était pour l'ornement du pays, surtout pour le bien-être du peuple, ou bien dans l'intérêt de ses plaisirs, que ces chefs de la démocratie athénienne employaient leurs revenus, sans cesse accrus par leurs victoires.

Ainsi, Thémistocle étant *chorége* ou *chef des jeux*, à la représentation d'une tragédie de Phrynicus, dépensa des sommes considérables; et généralement cette charge de *chorége,* si ambitionnée par les citoyens riches et puissans, ou qui aspiraient à le devenir, semblait n'avoir été imaginée que pour procurer aux grands l'avantage de se ruiner en amusant les petits, et pour rendre ainsi au public tout ce que les particuliers avaient gagné sur l'ennemi. Nous pouvons juger, par le dénombrement de toutes les sommes dépensées en diverses circonstances, presque toujours à l'occasion de jeux ou de fêtes publiques, par un simple particulier qui n'avait rien d'illustre, sommes qui se montaient à plus de 60,000 francs, et dont le relevé nous a été transmis dans une des harangues de Lysias; nous pouvons, dis-je, juger que l'art de se ruiner au service du peuple n'était pas moins commun à Athènes, que celui de s'y enrichir à ses dépens. Une autre espèce de luxe des

grands capitaines athéniens, qui n'était pas moins propre à réconcilier le peuple avec la fortune de ses chefs, consistait à habiller les pauvres citoyens, à les nourir, à faire les frais de leurs funérailles, ou à doter leurs filles : c'était là un des emplois des revenus de Cimon, ou, si l'on veut, un des élémens de sa fortune. Thémistocle, choisissant un gendre pauvre, mais homme de mérite et de probité, justifiait encore, aux yeux du peuple, des richesses qu'il employait ainsi à honorer le pouvoir dans sa personne, en récompensant la vertu dans autrui.

Mais c'était surtout par l'éclat qu'ils déployaient dans les monumens publics dont ils embellissaient la patrie, en même temps que par la simplicité de leur vie domestique, que se distinguait la politique de ces chefs, et que leur fortune achevait de s'épurer, en retournant, pour ainsi dire, à sa source, consacrée par la gloire et par l'utilité publique. Rien n'était plus modeste que l'habitation privée des Athéniens du premier ordre; les maisons de Thémistocle, de Cimon, de Périclès luimême, ne se distinguaient, au témoignage de Démosthènes, par aucun éclat extérieur, par aucune disposition différente, de celles des plus pauvres citoyens; et généralement les maisons particulières des Grecs, jusqu'au siècle d'Alexandre, étaient très-petites, très-basses, sans aucune

apparence au dehors, sans aucune commodité au dedans. Dicéarque, qui florissait vers la 115e olympiade, remarque que Platées, Thèbes, Athènes elle-même, et les principales villes de la Grèce, étaient encore très-mal bâties sous ce rapport; les rues d'Athènes étaient étroites, irrégulières, obscurcies par la saillie des toits, au point que cet inconvénient provoqua une loi de l'Aréopage(1). Quant aux maisons mêmes, elles ne consistaient toutes, d'après la description que nous a donnée Lysias de celles de son temps (2), qu'en un rez-de-chaussée habité par les hommes, et un premier qui était réservé à l'usage des femmes; du reste, sans aucun ornement, ni de peinture, ni d'aucune autre sorte.

On peut juger, par l'exemple de la maison de Socrate, contemporain de Périclès, quelle était en général l'exiguité de ces maisons, et le peu de valeur des objets qu'elles contenaient. Dans un dialogue de ce philosophe avec Critobule, un de ses amis, dialogue qui nous a été conservé par Xénophon, Socrate évalue tout ce qu'il possède, *y compris sa maison*, à cinq mines ou 500

(1) Stieglitz, *Archæologie der Baukunst*, I, 35-36; III, 151-152.

(2) Lysias, *Defens. pro cæde Eratosthen.* t. V, p. 12 sqq. Reisk.

drachmes, qui répondent à peu près à 450 francs de notre monnaie actuelle; et j'ai déjà remarqué que l'autorité n'était guère mieux logée à Athènes que la philosophie, attendu que l'ostracisme étendait là son niveau sur toutes les existences, et menaçait particulièrement, comme on sait, celles qui s'élevaient au-dessus des autres. A Sparte, les maisons des particuliers n'étaient sans doute pas plus imposantes, à en juger d'après celle du roi Polydore, que les Lacédémoniens achetèrent de sa veuve, après sa mort, *pour un certain nombre de bœufs*; et cette maison, qui subsistait encore du temps de Pausanias (1), portait un nom qui témoignait de cette singulière transaction, preuve tout à la fois de la rareté du métal, de la simplicité des mœurs et de l'exiguïté du local.

Mais si les maisons des particuliers étaient encore humbles et modestes, en revanche, la cité se remplissait de temples, de portiques, de théâtres, de gymnases, et d'autres édifices publics, qui faisaient l'orgueil du citoyen et l'admiration de l'étranger, et par lesquels se signalait, entre les chefs de l'État, cette noble émulation de travaux et de sacrifices, qui devenait, particulièrement à Athènes, la voie la plus sûre, comme elle était la

(1) Pausanias, III, 12, 3.

plus honorable, pour parvenir aux emplois publics, ou pour s'y maintenir. Thémistocle, et surtout Cimon, avaient montré la route qui conduisait à l'autorité suprême, en exaltant chez les Athéniens la passion de la gloire nationale. Les *longs murs du Pirée* furent un des travaux entrepris sous l'administration de Cimon ; la muraille méridionale de l'*Acropole* d'Athènes, les fontaines et les promenades dont il décora les jardins de l'*Académie*; mais surtout le temple de *Thésée*, qui subsiste encore de nos jours presque en son intégrité, et le *Pœcile*, ou le *portique*, ainsi nommé à cause des *peintures* dont il était décoré, furent encore des monumens illustres de l'administration de Cimon, où sa fortune particulière, fruit de ses victoires, contribua presque autant, sans doute, que le trésor public. A la vérité, la générosité des artistes ne concourait pas moins efficacement que celle des chefs de l'État, à l'achèvement ou à la décoration de ces glorieux édifices. Ainsi Polygnote, chargé de peindre une portion considérable du Pœcile, refusa de recevoir aucun salaire pour ce grand travail, et il en fut dédommagé par le droit de nourriture publique, qui lui fut accordé au Prytanée. Il est vrai encore que cet avantage d'être nourri aux frais de l'État, ne constituait pas, pour ceux qui étaient appelés à en jouir, un traitement bien magnifique. Cette nourriture con-

sistait, d'après les lois de Solon (1), en un peu de bouillie d'orge et du pain, seulement aux jours de fête; et si depuis, ce traitement ne s'était pas amélioré dans la même proportion que la fortune publique, on voit que l'État ne courait pas trop risque de se ruiner, ni les citoyens de se corrompre, par des libéralités de cette espèce. Mais cette nourriture publique n'était sans doute pas estimée pour ce qu'elle valait en elle-même, ou pour l'usage qui s'en faisait; c'était surtout pour l'honneur qui en résultait à l'égard de celui qui recevait une distinction pareille, qu'elle méritait d'être appréciée, et qu'elle l'était effectivement; et un repas frugal, qui devenait un titre de gloire et une leçon de modération, servait ainsi doublement les intérêts de la chose publique.

Mais ce fut surtout sous l'administration de Périclès, lorsque cet homme d'État eut triomphé du parti de Cimon, d'abord par l'éloignement de son rival, puis par sa mort qui suivit de près son rappel, qu'Athènes se remplit de monumens, et devint, dans le cours de peu d'années, le théâtre du luxe public le mieux dirigé et le plus admirable qui fut jamais. L'atteinte portée à la constitution d'Athènes, dans l'affaiblissement du parti aristocratique vaincu avec Cimon et Thucydide, ne

(1) Athénée, *Deipnosoph.* IV, 157.

pouvait être compensée, aux yeux mêmes de la démocratie triomphante, que par l'éclat de la sujétion nouvelle qu'elle recevait de la main de Périclès; car le peuple, en changeant de maître, n'avait fait, comme en tout temps, que changer de servitude; et son joug lui parut seulement plus léger, parce que Périclès s'attacha à le rendre plus brillant. Cet homme d'État avait fait, du vivant même de Cimon, l'essai d'une politique tracée par l'exemple, et justifiée par le succès de ce dernier. Il avait fait construire, n'étant encore qu'homme privé, l'*Odéon*, ou *théâtre couvert*, destiné aux répétitions des chœurs de musique et de poésie qui avaient lieu dans la célébration des fêtes dionysiaques.

Cet édifice, qui offrit le premier exemple, produit dans la Grèce, des *théâtres couverts*, dont les nôtres sont imités, était un de ceux qui témoignaient de la manière la plus sensible les progrès de l'art, et qui flattaient au plus haut degré l'orgueil national. La forme était celle d'une *rotonde*, soutenue par des *colonnes de marbre*; on s'était servi, pour la toiture, des *mâts* et autres débris provenant de la destruction de la flotte des Perses à Salamine, débris restés jusqu'alors sans emploi dans les magasins du Pirée; et pour donner encore à cet emploi de matériaux ennemis un caractère plus patriotique, Périclès voulut que la forme de la *cou-*

pole imitât celle de la fameuse *tente dorée*, dans laquelle Xerxès avait contemplé, sur un navire de Sidon, la fastueuse revue de sa flotte vouée à une destruction si prochaine et si imprévue. On peut présumer, d'après cela, quel luxe tout républicain avait dû être déployé dans la décoration de cet édifice; et nous savons, du reste, que la construction en avait été dirigée de la manière la plus savante, conformément aux lois de l'acoustique. Plutarque dit que cet *Odéon* contenait intérieurement un grand nombre de colonnes et de gradins. On y faisait la répétition des pièces dramatiques qui devaient être représentées, dans les fêtes de Bacchus, sur le théâtre proprement dit; les combats de poésie et de musique qui avaient lieu, à plusieurs époques de l'année, entre les *Rhapsodes* et les *Citharœdes*, s'y célébraient de même en présence d'auditeurs choisis, des juges du concours et des principaux magistrats. Il s'y trouvait aussi une salle où l'on conservait les *vases* et les *divers ustensiles sacrés*, appartenant à l'État, et qui servaient dans la célébration des fêtes publiques. Cet *Odéon*, le premier de tous ceux qui paraissent avoir été construits dans la Grèce, et peut-être aussi le premier édifice qui ait offert le modèle d'une *coupole*, fut incendié lors des guerres de Mithridate et de Sylla, et rebâti, dans la même forme de tente, sous laquelle il subsistait en-

core, du temps de Pausanias. Hérode Atticus en construisit un second à ses frais; mais il ne reste plus aujourd'hui de traces de l'un ni de l'autre; et les faibles vestiges qui subsistent encore au pied de l'Acropole d'Athènes, semblent plutôt appartenir à un théâtre de Bacchus (1), qu'à l'un ou à l'autre de ces célèbres *Odéons*.

D'autres constructions semblent devoir être rapportées, sinon à l'influence personnelle et à la direction de Périclès, du moins à la même époque. Telles sont les temples élevés à Minerve Suniade, sur le promontoire Sunium, dont il reste plusieurs colonnes debout, et le petit temple ionique bâti sur les rives de l'Ilissus, qui subsistait encore presque en entier, à la vérité bien dégradé, du temps de l'architecte anglais Stuart, et qui a disparu totalement de nos jours, dans une période de temps si courte, et malheureusement plus féconde en dévastations de monumens antiques, que presque tout le cours entier des âges de barbarie qui l'avaient précédée. Ce temple de l'Ilissus, sauvé du moins d'une destruction totale dans l'ouvrage de Stuart (2), était le plus ancien modèle de l'ordre ionique qui se fût conservé jusqu'à nous.

---

(1) Stuart, *Antiquit. of Athens*, t. II, p. 33.

(2) Stuart, *Antiquit. of Athens*, vol. I, cap. II, pl. I-VIII.

à des réflexions de plus d'un genre. Mais je ne me permettrai qu'une seule observation que je livre à vos méditations. Cette somme de *moins de six millions*, sur laquelle la république d'Athènes levait ses armées, équipait ses flottes, et produisait tant d'admirables monumens, est à peine supérieure à celle qui s'emploie annuellement parmi nous, tant bien que mal, en dépenses d'utilité publique, en objets d'art, en exécution de statues, de tableaux et de monumens. Mais pouvons-nous nous flatter que ce soit avec de pareils résultats, que s'emploient de pareilles sommes? Et si, avec la meilleure volonté du monde, nous ne pouvons en convenir, ne serait-ce pas une épreuve digne de toute la science et de toute l'ambition de nos hommes d'état, si habiles à critiquer un budget ou à le dépenser, que d'essayer de faire *une seule* fois, au même prix et avec les mêmes ressources, les mêmes choses que Périclès?

L'administration de Périclès, à dater de la mort de Cimon, dura vingt années, et se signala, dans ce court espace de temps, par tant de beaux monumens, que Thucydide lui-même, l'un de ses plus violens adversaires, n'a pu s'empêcher de rendre hommage à la supériorité de son génie. Tous ces travaux, élevés sous l'influence d'une seule pensée, s'opéraient sous la direction d'un seul homme. Périclès avait trouvé dans Phidias

l'instrument de tous ses desseins, comme il trouvait, pour ainsi dire, dans chacun de ses contemporains, un juge ou un collaborateur digne de l'un et de l'autre. On reste confondu lorsqu'on considère ce grand nombre d'hommes illustres en tout genre, presque tous Athéniens, que la nature avait, comme à plaisir, rassemblés sur ce seul petit point du globe, dans ce court espace de temps, pour orner à l'envi de leurs talens cet admirable théâtre de la culture humaine : Socrate et ses nombreux disciples; Sophocle, Euripide, et la foule de leurs émules; Aristophane, Cratinus, Eupolis, et tous leurs rivaux; Thucydide et Xénophon; Phidias, enfin, avec ce peuple de collaborateurs, tels que les architectes Ictinus, Callicrate et Mnésiclès; les peintres Micon, Panænus et Parrhasius; les sculpteurs Alcamène, Colotès, Agoracrite, tous hommes dignes de faire la gloire d'un siècle et l'ornement d'un pays, furent tous ses contemporains, amis ou adversaires, enthousiastes ou détracteurs, mais tous plus ou moins soumis à l'influence de son génie. Ajoutez à cela qu'Athènes, devenue, grace à la puissance et à l'activité de sa marine, l'entrepôt général du commerce, le grand marché de la Grèce entière; ayant à sa disposition les matières rares et précieuses, le *bronze*, l'*ivoire*, l'*or*, les *bois d'ébène et de cyprès*, sans compter son *marbre domestique*

appelé *pentélique;* possédant de plus dans son sein cette foule d'artistes, d'artisans ou d'ouvriers en tout genre, dont Plutarque nous a laissé la nomenclature si curieuse, dans l'énumération des ressources créées ou employées par Périclès (1): population toute appliquée aux arts, toute subordonnée à la direction de Phidias, et trouvant toute l'emploi de son activité dans les grandes entreprises de Périclès, tandis que le reste de la population servait dans les armées, ou dans les forteresses, ou sur les vaisseaux de l'État, et à sa solde, nous présente ainsi le tableau le plus achevé qu'il soit possible d'imaginer, du plus brillant concours de talens et de ressources, et de l'activité intellectuelle la mieux dirigée sur un seul point et vers un seul but, qui se rencontra jamais peut-être parmi les hommes.

Après cet aperçu général des élémens et des ressources athéniennes, à l'époque de l'administration de Périclès, la nature de notre sujet exige qu'avant de parler des monumens mêmes exécutés par Phidias, nous jetions en arrière un coup-d'œil sur les travaux produits dans l'espace d'environ un demi-siècle, qui préludèrent à ce sublime essor de tous les arts d'imitation. A la vérité, il ne s'est conservé qu'un trop petit nombre,

(1) Plutarque, *Vie de Périclès*, chap. 12.

je ne dirai pas de monumens originaux, mais de notions historiques appartenant à cette époque, pour que nous soyons en état d'en tracer un tableau exact ou complet. Mais ces notions mêmes, toutes rares et insuffisantes qu'elles sont, n'en sont que plus précieuses à recueillir; car enfin il ne peut être que d'un haut intérêt pour nous de connaître les prédécesseurs immédiats de Phidias, d'apprendre à quelle école il s'était formé, de savoir enfin, avec toute la précision possible, quel était le style dominant et le caractère général de l'art, avant l'époque, éternellement mémorable, où Phidias, en lui imprimant le sceau de son génie, le porta, par un progrès si rapide et par un essor si gigantesque, au plus haut degré de perfection qu'il ait jamais atteint.

Trois écoles paraissent surtout, dans cet intervalle de la 60e à la 75e olympiade, avoir fourni tout le reste de la Grèce d'artistes et de monumens publics : ce sont celles d'*Argos*, d'*Égine* et d'*Athènes;* et de tous les maîtres qui fleurirent à cette époque, le plus célèbre à la fois par les grands ouvrages qu'il produisit, et par les nombreux et habiles disciples qu'il forma, paraît avoir été *Agéladas* d'Argos. Cet artiste est cité comme auteur de statues de dieux, de statues d'athlètes vainqueurs, de chars et de chevaux consacrés à Olympie, tous ouvrages exécutés en bronze, sui-

vant l'usage du temps, et qui embrassaient, du reste, par la nature même de leurs représentations, presque tout le domaine de l'imitation. Mais c'est surtout comme maître de Myron, de Polyclète, et très-probablement aussi de Phidias, qu'Agéladas mérite d'occuper une place distinguée dans l'histoire de l'art; de même que, dans l'histoire de l'art moderne, le nom d'un disciple tel que Raphaël, fait rejaillir sur le nom d'un maître tel que Pérugin, un éclat supérieur peut-être à celui qui résulte des travaux mêmes de ce grand homme.

L'école d'Athènes avait alors pour chef l'Athénien *Hégias*, cité comme contemporain d'Agéladas, et dont une Minerve et une statue de Pyrrhus, fils d'Achille, étaient des ouvrages estimés. *Anthénor*, auteur des statues d'Harmodius et d'Aristogiton, qui furent enlevées par Xerxès et reconquises par Alexandre, semble aussi avoir appartenu à la même école, comme il fleurit bien certainement dans la même période. Mais, de toutes les écoles de cette époque, celle dont nous pouvons le mieux apprécier le goût et le caractère, c'est incontestablement celle d'Égine, qui comptait alors un grand nombre d'artistes distingués, et de laquelle il nous est resté des monumens du plus haut intérêt.

Trois artistes nés à Egine, *Anaxagoras*, *Glaucias* et *Simon*, cités comme auteurs de

plusieurs ouvrages importans, tels que le Jupiter en bronze, de la hauteur de dix coudées, que les Grecs, vainqueurs à Platée, consacrèrent à Olympie; (c'était l'œuvre d'Anaxagoras); des statues de plusieurs athlètes ou vainqueurs aux jeux publics, entre autres de celle de Gélon, prince de Syracuses, placée sur un quadrige, ouvrage de Glaucias; mais surtout *Onatas* et *Callon*, pareillement natifs d'Égine, répandirent sur cette école un grand lustre par le nombre et l'importance de leurs productions, par l'éclat et la variété de leurs talens. Onatas, le plus habile et le plus récent, peintre, statuaire et fondeur en bronze, tout à la fois, cultiva avec un succès presque égal presque toutes les branches de l'art, et laissa, particulièrement dans le domaine de la sculpture, quelques-uns des plus beaux monumens qu'elle eût produits jusqu'alors. Callon est réputé, avec beaucoup de vraisemblance, l'auteur de la plupart des statues qui ornaient les frontons du temple de Jupiter-Panhellénius à Égine, et qui, retrouvées, il y a peu d'années, sous les ruines de cet édifice, nous ont offert, pour la première fois, avec toute la certitude possible, le style de l'école éginétique sous sa forme originale et authentique.

Ces statues, qui devaient se trouver au nombre de 27 à 30 dans chaque fronton, entièrement isolées du mur contre lequel elles étaient placées,

et terminées avec autant de soin dans la partie postérieure qui ne pouvait jamais être vue, que dans la partie exposée aux regards, formaient deux vastes compositions dont il est assez difficile de déterminer le sujet, d'après l'état d'imperfection et de mutilation de la plupart des figures, un grand nombre desquelles n'existe qu'en fragmens, et le reste manque absolument. Mais, suivant les conjectures les plus probables (1), ces statues représentaient le combat livré, pour le corps de Patrocle, entre les Grecs et les Troyens, dans l'un des frontons; et, dans le second, le combat livré, au sujet d'Hésione, contre Laomédon et ses fils, par Télamon, Hercule et leurs compagnons; deux faits de l'histoire héroïque, qui avaient pour les habitans d'Égine un intérêt national, à cause de la part qu'avaient prise à ces événemens les Æacides, leurs anciens souverains, et qui devaient figurer, à ce titre, plus convenablement qu'aucun autre sujet, sur un de leurs plus beaux monumens érigé en mémoire d'Æacus. Quoi qu'il en soit, la différence du costume, qui indique une action entre des Grecs et des Barbares; la nature même de cette action qui ne peut

(1) Voy. la dissertation de M. Hirt, *Die neu aufgefundenen Æginetische Bildwerke,* avec un dessin de M. Cockerel, dans les *Litterarische Analekten*, de Wolf, III, 167-204.

être qu'un combat, d'après les attitudes variées et violentes de la plupart des figures, les unes debout ou penchées, d'autres acroupies ou agenouillées, quelques-unes étendues avec l'apparence de la mort; tout indique ici une scène des plus animées, une composition des plus propres à montrer les diverses qualités de l'art à cette époque, sous le rapport du *style*, de l'*exécution*, de l'*expression* et du *costume*.

Le premier aspect de ces figures justifie jusqu'à un certain point, et pour un œil peu exercé, la seule des notions que nous ait laissée l'antiquité sur le style éginétique, et qui nous vient de Pausanias: c'est à savoir que *les ouvrages de ce style ne pouvaient se comparer qu'à ceux de l'ancien style attique ou égyptien*. Il y a effectivement, dans le caractère des têtes, dans les détails du costume, et dans la manière dont sont traités la barbe et les cheveux, quelque chose d'archaïque et de conventionnel, puisé indubitablement dans les habitudes et dans les doctrines de la primitive école. Mais il y règne en même temps, dans l'exécution des corps et dans la manière dont le *nu* est rendu, une science anatomique si profonde, et un mérite d'imitation porté à un si haut degré de vérité et d'illusion, qu'il est impossible d'admettre qu'un pareil style ait jamais eu en effet rien de commun avec l'*école égyp-*

tienne, sous quelque rapport et dans quelque période qu'on l'envisage. Voici, du reste, les principaux caractères du style éginétique, tels qu'ils se trouvent constatés par l'observation de ces figures trouvées à Égine même, et bien certainement produites dans cette école.

Les *têtes*, absolument privées d'*expression*, ou réduites toutes à une expression générale et conventionnelle, offrent, dans la position oblique des yeux et de la bouche, ce *rire forcé* qui paraît avoir été un caractère commun à toutes les productions du style antique, puisque nous le retrouvons sur les plus anciennes médailles, sur des vases de terre cuite et des bas-reliefs d'époque primitive appartenant à presque tous les peuples grecs. Les *cheveux*, traités pareillement d'une manière systématique, en petites *boucles* ou tresses travaillées avec une industrie prodigieuse, imitent non des *cheveux réels*, mais de *véritables perruques*, particularité qui avait pu être déjà remarquée sur d'autres ouvrages d'ancien style, réputés étrusques, entre autres à la célèbre statuette du musée Nani. La *barbe* est indiquée sur les joues par des traits en creux, et rarement travaillée en relief, mais, dans ce cas-là, de manière à imiter une barbe postiche, et conséquemment dans le même système que les cheveux. Le *costume* tient au même goût conventionnel et hié-

ratique : il consiste en vêtemens, à plis droits et réguliers, tombant en parties symétriques et parallèles, de manière à imiter les draperies réelles dont on habillait les anciens simulacres en bois, et dont je ne puis mieux donner l'idée et expliquer la nature, qu'en les comparant à ces surplis de nos prêtres, plissés parallèlement, et empesés au moyen d'un certain apprêt qui les maintient dans une certaine forme convenue. Ce costume, si remarquable en lui-même, et qui se retrouve sur un si grand nombre de figures d'ancien style ou de style d'imitation, était sans doute une des particularités les plus saillantes auxquelles se reconnaissait, dans l'ancienne Grèce, le style éginétique, bien qu'il ne fût sans doute pas exclusivement propre à cette école.

Quoi qu'il en soit, les différens traits que je viens d'indiquer, se rapportent si manifestement à un même principe, à l'imitation des simulacres en bois, premiers objets du culte et de l'art chez les Grecs, et de simulacres qu'on affublait de cheveux artificiels et de draperies réelles, qu'il est impossible de méconnaître, dans un pareil principe, l'origine du style éginétique. D'un autre côté, le talent d'imitation, porté aussi loin qu'il est possible dans l'expression des formes du corps, bien que toujours accompagné d'un peu de maigreur et de sécheresse ; la vérité de détails, le soin exquis

de l'exécution, témoignent une si profonde connaissance de la structure du corps humain, une si grande habileté de main, en un mot une imitation de la nature si savante et si naïve tout à la fois, qu'on ne peut s'empêcher de reconnaître ici les productions d'un art arrivé au point le plus voisin de la perfection : d'où résulte ce contraste étonnant, véritable phénomène dans l'histoire des arts d'imitation, et trait caractéristique de l'école d'Égine, ce contraste entre un type hiératique si fortement empreint d'une part, et de l'autre, une imitation si pleinement affranchie, et un art si complétement émancipé.

Maintenant, quelles peuvent être les causes qui produisirent cette direction singulière de l'art, et qui donnèrent lieu à un goût si particulier, maintenu si long-temps et avec tant de persévérance dans la seule école d'Égine? Ce serait là sans doute un sujet de recherche des plus curieux et des plus intéressans; mais j'avoue que, dans l'état où se trouve actuellement l'histoire de l'art, je ne me crois pas capable de répondre d'une manière satisfaisante à cette question; et peut-être même ne posséderons-nous jamais tous les élémens qui nous seraient nécessaires pour la solution d'un pareil problême. Le système religieux ne fut jamais assez puissant ou assez exclusif, dans la Grèce, pour imposer, comme en Égypte, des types

à l'imitation, des entraves à l'esprit humain, et des bornes à l'intelligence ou à l'industrie; mais néanmoins il y posséda sans doute assez d'autorité pour régler, de concert avec le goût général, la conformation de certaines idoles, l'ajustement de certaines figures, pour influer sur le costume et sur la partie symbolique de l'art, essentiellement liée avec le culte. De là, très-probablement, l'origine de ce type hiératique ou sacerdotal, propre à l'école éginétique. Une fois ce type consacré par le temps, par la religion, par l'habitude, il n'est pas étonnant que l'art y soit resté fidèle, tant que le peuple y resta attaché. De là encore cette longue perpétuité de goût qui, en imprimant aux monumens de l'art incessamment produits une sorte de vétusté artificielle, les faisait participer, par cela même, au respect qu'inspirait le culte, et les rendait, en quelque sorte, sacrés comme la religion. Mais comme, d'un autre côté, l'art s'était peu à peu affranchi, dans l'imitation du corps humain, des anciennes entraves qui tenaient à son impuissance, tout autant et plus encore qu'au système religieux, les artistes suivirent pareillement, dans cette école, le mouvement général imprimé aux esprits, et parvinrent à rendre fidèlement et habilement la nature, sans renoncer tout-à-fait à leur manière conventionnelle. Mais c'est dans ce dernier point que se

trouve le véritable nœud de la question; et je confesse une seconde fois que je manque de raisons et de faits pour le résoudre.

Quelle que soit, au reste, l'explication plus ou moins complète, plus ou moins certaine, qu'on puisse donner de ce phénomène, le fait principal, celui qui résulte de la connaissance même du style éginétique, est désormais hors de doute; et ce fait, une des grandes conquêtes archéologiques de notre siècle, suffit sans doute à notre instruction; il sert à établir indubitablement l'origine grecque d'une classe nombreuse de monumens, *statues, bronzes, bas-reliefs, terres cuites*, qui, du temps de Winckelmann, et presque de nos jours encore, étaient réputés étrusques; il comble une immense lacune dans l'histoire du développement de l'art grec, puisqu'entre les productions de l'enfance et celles de la perfection, nous ne pouvions presque placer, encore le plus souvent à l'aide de simples conjectures, que des *vases*, des *médailles*, des *pierres gravées*, monumens fort curieux et fort respectables sans doute, mais qui, d'après leur nature et leur dimension, ne peuvent donner jamais de l'art qui les produit, qu'une idée trop imparfaite ou trop restreinte; il restitue enfin à l'histoire de l'art des anciens une école tout entière, école féconde autant que célèbre, qui n'y figurait jusqu'ici que pour mémoire;

trois importans résultats de cette découverte, qui méritaient sans doute d'être signalés à votre attention, avec tout l'intérêt qui s'y attache, et avec tous les détails nécessaires pour les imprimer dans votre mémoire.

Je ne dois pas terminer ces considérations, sans indiquer ici quelques-uns des principaux monumens appartenant au même style, et très probablement produits dans cette période intermédiaire, où l'art, pourvu de toutes ses ressources, s'exerçait dans toute son habileté, mais sous l'influence du système, et très-probablement dans le sein de l'école que j'ai signalée. En fait de statues, j'indiquerai particulièrement les figures dites d'*Espérance*, telles qu'on les voit fréquemment figurées sur des *médailles romaines*, de grand bronze, sur des *mosaïques grecques*(1), sur des *pierres gravées*, et dans plusieurs *statues*, deux entre autres inédites, à la Villa Albani et à la Villa Rospigliosi, à Rome, que je me propose de publier dans mon recueil de *monumens inédits*. J'indiquerai encore la *Diane* et la *Minerve* d'Herculanum; la soi-disant *Vestale Giustiniani*(2), et la

(1) Une entre autres, trouvée à Métaponte, et possédée par M. l'ancien archevêque de Tarente, absolument semblable à une mosaïque du Cabinet du Roi, publiée par Caylus, *Recueil d'antiquit.* T. VI, pl. LXXXVI, 1.

(2) *Galler. Giustiniani*, I, 17.

Muse Barberini, qui est un Apollon musagète (1) : ces deux dernières statues marquant d'une manière sensible le progrès de l'art, et la transition d'un style étroit et maniéré à un style large et grandiose. En fait de *bas-reliefs*, l'un des plus remarquables, à tous égards, est celui du musée Capitolin, qui représente trois figures de femmes vêtues, précédées d'un satyre nu, avec le nom de l'auteur de ce monument, *Callimaque* (2). Les vêtemens des trois femmes montrent ces plis multipliés, réguliers et roides, qui tiennent tout-à-fait au style éginétique. Les postures de ces personnages sont de même tant soit peu roides et forcées ; elles marchent sur la pointe du pied, et elles tiennent les doigts des mains alongés et droits, comme dans les plus anciens ouvrages de l'art ; mais en même temps il y a dans le mouvement général de ces figures plus de naturel et de vérité, des proportions plus justes, des formes plus vraies, et dans les traits du visage, particulièrement dans la figure du Faune, un sentiment de beauté déjà porté à un certain degré d'idéal (3),

---

(1) Bracci, *Memorie degli incisori*, T. I, tav. agg. 24.

(2) *Mus. Capitol.* IV, 43.

(3) H. Meyer's, *Geschichte der bildenden Künste*, t. I, p. 32.

qui prouvent que l'art commençait dès-lors à secouer les derniers anneaux de sa chaîne antique et sacrée.

Nous sommes arrivés au point, où il ne manquait plus à l'art qu'un grand homme, pour accomplir toute sa destinée. Cet homme fut Phidias; et notre prochaine leçon sera consacrée toute entière à l'examen de la vie et des ouvrages de cet artiste, si éminent par les qualités du génie, et qui ne fut pas moins favorisé par la fortune, puisqu'il naquit à Athènes, et qu'il vécut sous Périclès.

DOUZIÈME LEÇON.

SOMMAIRE.

De Phidias. — Examen de quelques circonstances de sa vie, de la détermination desquelles dépend l'ordre de ses principaux ouvrages. — Détails sur ses travaux. — La Minerve du Parthénon. — Le Jupiter olympien. — Idée qu'on doit se former du style de l'école de Phidias. — Sculptures du Parthénon. — Conclusion.

Il est de ces hommes dont le nom fait la gloire du genre humain tout entier, dont l'histoire n'appartient pas seulement au pays ou au siècle qui les a vus naître, mais à tous les pays et à tous les âges : tel est certainement ce Phidias, qui porta le premier l'imitation au plus haut degré de perfection où elle ait jamais atteint, et qui est resté, depuis tant de siècles, le plus grand nom de l'histoire de l'art, et l'un des plus grands noms de l'humanité tout entière. Mais la place même que

Phidias occupe dans cette histoire, et l'importance qu'à ce titre seul il acquiert dans celle de son siècle et de son pays, exigent qu'avant de vous parler de ses travaux, je vous entretienne de quelques circonstances de sa vie, ou nécessaires à connaître pour fixer l'époque de ses principaux ouvrages, ou dignes d'intérêt, ne fût-ce qu'à cause des difficultés historiques qui s'y rencontrent et du grand homme qu'elles concernent (1).

Phidias était athénien, fils de Charmidès, et cousin-germain de Panænus, peintre célèbre qu'il employa comme collaborateur dans plusieurs de ses ouvrages; il eut pour maître Hippias, qui n'est connu que par ce seul titre; et Agéladas d'Argos, chef de l'école la plus célèbre de son temps. L'époque précise de sa naissance est inconnue, aussi bien que celle de ses premiers ouvrages, et l'emploi de ses premières années; mais d'après le grand nombre et l'importance des travaux qui remplirent la dernière partie de sa vie, terminée en la première année de la 87ᵉ olympiade, 432 ans avant notre

(1) Je n'ai pu avoir connaissance de la dissertation récemment publiée par M. Ott. Müller, sous ce titre : *De Phidia ejusque operibus*. Mais l'article de *Phidias*, dans l'ouvrage de mon savant ami, M. Sillig, *Catal. veter. artific.*, p. 332-349, et les doctes observations de M. Boettiger, dans ses *Andeutungen*, p. 81-107, contiennent presque toutes les notions relatives à Phidias et à ses travaux.

ère, et d'après la nature même des ouvrages qui commencèrent sa réputation, c'est à savoir des statues consacrées en mémoire des victoires de Marathon et de Platées, et produites du butin de ces victoires mêmes, on ne peut guère rapporter sa naissance plus tard que la 72e, ni plutôt que la 70e olympiade, c'est-à-dire qu'il faut la placer, suivant toute apparence, entre les années 498 et 490 avant notre ère.

Si la date de sa naissance est inconnue, si l'ordre de ses premiers travaux est incertain, on n'est pas plus d'accord sur le genre et le lieu de sa mort, et sur l'époque de l'exécution de son *Jupiter olympien* : c'est même ici la plus grave et la plus embarrassée de toutes les questions relatives à Phidias; et comme c'est aussi celle qui a le plus d'importance et d'intérêt, sous le rapport de l'histoire de l'art lui-même, il convient que nous nous y arrêtions quelques instans.

D'après des récits très-différens, et, en apparence, également dignes de foi, Phidias, accusé d'avoir dérobé une partie de l'or destiné à former le manteau de la *Minerve* du Parthénon, fut jeté en prison, où il mourut, selon Plutarque, d'où il se sauva, suivant Philochore, et se réfugia chez les Éléens; et ce fut alors qu'il entreprit pour ces derniers son *Jupiter olympien*; après quoi il mourut, s'il faut en croire le même Philochore,

de là main des Éléens eux-mêmes. Cette dernière circonstance, bien qu'elle manque absolument de détails, et qu'elle paraisse tout-à-fait apocryphe, a cependant fait imaginer une seconde accusation de fraude sous laquelle Phidias aurait succombé; et un historien moderne a été plus loin encore, en affirmant du ton le plus solennel et dans les termes les plus positifs, que *Phidias, deux fois convaincu d'un crime honteux, fut pendu comme voleur* (1). Il y a des gens toujours disposés à avilir les talens, et pour qui il semble que ce soit une bonne fortune, que d'avoir à pendre un homme de génie, ne fût-ce qu'en effigie ou sur le papier. Mais heureusement ces témoignages d'une légèreté coupable ou d'une partialité honteuse n'inculpent que l'écrivain qui les accueille ; la mémoire de Phidias n'a pas eu à souffrir, dans l'antiquité elle-même, de l'injustice ou de l'ignorance de ses détracteurs; et le respect de ses talens s'est encore accru de l'intérêt de ses malheurs.

Le récit le plus détaillé, le plus digne de foi à tous égards, et confirmé dans plusieurs circonstances par d'autres témoignages, est celui de Plutarque, qui raconte que Phidias devenu, à cause de ses liaisons intimes avec Périclès, l'objet des

(1) Schloetzer, *Weltgeschichte*, p. 269.

haines politiques que ce dernier s'était attirées, fut accusé par les ennemis de Périclès d'avoir soustrait à son profit une partie de l'or destiné au vêtement de la *Minerve*. Mais comme Périclès avait prévu long-temps d'avance qu'une accusation de cette espèce était de nature à être proposée par ses adversaires, et accueillie par le peuple, Phidias avait, d'après ses instructions, disposé les choses de manière que le manteau de sa statue pût s'enlever, ce qui eut lieu effectivement; et le manteau de Minerve, apporté dans l'assemblée et pesé sous les yeux du peuple, confondit l'impudence des accusateurs et fit tomber l'accusation. Mais la haine, repoussée sur ce terrain, ne se tint pas pour battue; et ce ne sont jamais, comme on sait, les prétextes, injustes ou légitimes, qui manquent aux inimitiés politiques. Indépendamment de l'affection de Périclès, qui était déjà pour Phidias un grand crime aux yeux des adversaires du premier, l'artiste avait, aux yeux de ses propres rivaux, un tort plus grand encore dans sa supériorité même, dans le nombre, l'éclat et la renommée de ses travaux. On chercha un moyen de l'attaquer dans une composition dont il avait orné le bouclier de sa *Minerve*. Le sujet était le *Combat des héros athéniens contre les Amazones*, sujet devenu depuis si populaire, et si souvent reproduit, sans doute

d'après le modèle de Phidias, sur une foule de monumens de l'art, *vases peints, bas-reliefs, terres cuites*. Dans cette composition, Phidias s'était représenté lui-même sous les traits d'un *vieillard chauve* élevant une pierre de ses deux mains; et il y avait représenté de même Périclès, *sous les traits de la beauté la plus accomplie*, combattant contre une Amazone, et brandissant sa lance à la hauteur de son visage, de manière à en cacher une partie (1). Ses ennemis l'attaquèrent donc sur cette licence profane d'avoir osé mêler sa propre image et celle de Périclès parmi les figures héroïques servant à la décoration d'un monument sacré. Cette fois l'accusation fut accueillie; et Phidias, jeté en prison, y mourut de maladie, suivant une tradition, ou, suivant un autre

(1) Il nous reste sur un vase grec, publié par M. Millin, tom. I, pl. 61, une composition du même sujet, et offrant deux personnages dans l'attitude décrite par Plutarque : ce qui donne lieu de croire que la peinture de ce vase est imitée de la composition de Phidias, et conséquemment que l'une de ces figures est le portrait de Phidias lui-même, portrait *idéal*, sans doute, mais d'autant plus intéressant, qu'on ne possède aucune image de ce grand homme, et que l'Hermès du *Musée Pie Clémentin*, t. I, p. 99, édit. franç. de Milan, qui nous eût offert son portrait véritable, s'il nous fût parvenu entier, est malheureusement tronqué dans sa partie supérieure. Néanmoins, l'auteur de l'article *Phidias*, de la *Biographie universelle*, t. XXXIV, p. 27-40, eût dû faire mention de cet Hermès.

récit, du poison préparé par les ennemis mêmes de Périclès, afin d'inculper celui-ci de la mort de son ami.

Telle est la version de Plutarque, qui me paraît, sauf la dernière circonstance, la seule véritable et la seule digne de créance. On y apprend que Phidias, à l'époque où il avait terminé sa *Minerve*, était déjà avancé en âge, puisqu'il s'était représenté sous les traits d'un *vieillard chauve;* et comme nous savons que cette statue fut placée et dédiée dans le temple du Parthénon, l'an 3ᵉ de la 85ᵉ olympiade, 438 avant notre ère, il devait avoir de 58 à 60 ans, s'il était né, comme nous l'avons présumé, entre la 70 et la 72ᵉ olympiades; ce qui montre que notre calcul s'éloigne infiniment peu de la vérité. Nous apprenons de plus, dans ce récit, que l'usage de représenter des *portraits*, des *physionomies réelles*, parmi les ornemens même accessoires des grands ouvrages de l'art, était encore banni du domaine de cet art, puisqu'on put faire un crime à l'auteur lui-même d'avoir placé sur le bouclier de la *Minerve* sa propre figure, aussi bien que celle de Périclès, malgré la double précaution qu'il avait prise, à l'égard de ce dernier, de le représenter *très-beau*, et de dérober, par son attitude, une partie de son visage : d'où il suit que le style idéal qui régnait alors dans

toute sa sévérité, et porté à toute sa perfection, s'était formé par une imitation embellie d'une nature choisie, et non par l'expression d'une nature individuelle, comme cela a eu lieu chez les modernes : observation importante que je me borne à consigner ici, et dont j'aurai occasion une autre fois d'exposer les preuves et de déduire les conséquences.

Quant au fait de la *mort* de Phidias, arrivée dans les prisons d'Athènes, fait avancé par Plutarque, sur la foi de deux versions contradictoires, nous devons le rejeter, attendu qu'il se trouve formellement démenti par d'autres témoignages, tels que celui de Philochore, qui assure que Phidias, évadé de sa prison, se réfugia chez les Éléens, où il mourut sept ans plus tard, après avoir terminé son *Jupiter olympien;* par le silence de l'antiquité tout entière, et surtout par celui d'Aristophane, contemporain de Phidias, qui parle de l'accusation intentée contre lui, comme de l'étincelle qui alluma la guerre du Péloponnèse, et de sa fuite comme de celle de la paix elle-même, sans dire un mot de sa condamnation et de sa mort; enfin, par toutes les traditions des Éléens, où la mémoire de Phidias, conservée avec une vénération religieuse, était encore vivante six siècles après sa mort, à l'époque où Pausanias visitait l'Élide. Or, l'époque de l'achèvement du

Jupiter olympien est indubitablement fixée postérieurement à la 86e olympiade, par la date de la victoire du jeune Pantarcès, dont Phidias grava l'image et le nom en divers endroits de sa statue; et comme la mort de Phidias lui-même eut lieu dans l'olympiade suivante, 87, sous l'archontat de Pythodore, en l'an 432 avant notre ère, il suit inévitablement de tous ces faits, qu'entre l'an 438, époque où la *Minerve* du Parthénon fut consacrée à Athènes, et l'an 432 où mourut Phidias, on ne peut placer que l'accusation intentée à ce grand homme, sa fuite chez les Éléens, et l'exécution entreprise et terminée par lui, dans le cours de ces six années, du dernier et du plus admirable de tous ses ouvrages, de son *Jupiter olympien*.

Voilà les faits rétablis, d'après les traditions les plus dignes de foi, dans leur ordre naturel et véritable. Voici maintenant les conséquences qui en résultent : Phidias ne fut pas condamné comme *voleur*, puisque, vainqueur d'une accusation de ce genre, échappé d'Athènes après une seconde accusation de sacrilége, il trouva chez les Éléens un accueil honorable, et fut chargé par eux d'un travail où l'or fut pareillement employé dans une quantité considérable; il ne mourut pas dans les prisons d'Athènes, comme le raconte M. Sillig, pour concilier les récits inconciliables de

Plutarque et de Philochore, puisqu'on ne conçoit pas par quelles raisons Phidias aurait quitté sa retraite d'Élis, pour aller s'offrir au ressentiment de ses ennemis d'Athènes, encore accru par de nouveaux succès; enfin, il devait être âgé d'environ 66 ans, et non de plus de quatre-vingts, comme le prétend, sans aucune raison, M. Quatremère de Quincy, lorsqu'il termina chez les Éléens son illustre et laborieuse carrière, après avoir mis la dernière main à son dernier chef-d'œuvre. Maintenant, succomba-t-il sous une seconde accusation de vol, comme semble le dire Philochore, et comme l'ont dit et répété, en termes plus ou moins décisifs, une foule d'écrivains modernes? Il est évident que c'est une glose inepte ajoutée au texte de Philochore par un scholiaste d'Aristophane, qui a produit tout ce mal-*entendu; et* l'on voit à combien d'accidens divers est exposée la mémoire des hommes, puisqu'il ne dépend que d'une méprise de commentateur, d'une faute de copiste, ou même de l'insertion d'une simple particule dans un texte corrompu, pour flétrir le nom le plus illustre, pour calomnier la gloire la plus brillante. Mais heureusement ici les faits viennent encore à l'appui d'une présomption raisonnable, pour confondre toutes ces absurdes ou ridicules assertions.

Le nom de Phidias était resté dans une telle

vénération en Élide, que la maison qu'il avait occupée, que l'atelier où il avait travaillé, converti en un sanctuaire, avec un autel au milieu, consacré à tous les dieux, recevaient encore, six siècles après la mort de l'artiste, au temps de Pausanias, la visite et l'hommage des Grecs. La famille de Phidias s'était perpétuée à Élis, dans le sacerdoce même de Jupiter olympien; et c'étaient les descendans de ce grand homme qui étaient chargés, sous le nom de *Phædryntes*, d'entretenir pure de toute souillure accidentelle et de toute injure du temps, la statue même, qui était le chef-d'œuvre de l'art et celui de leur ancêtre. Sont-ce là les honneurs réservés au sacrilége et à l'infamie? et quand, du reste, l'antiquité entière se tait sur un pareil affront; quand, au contraire, les hommages de tous les siècles ont expié une erreur d'un moment, et vengé la mémoire d'un grand homme d'une injustice politique, qui n'avait d'ailleurs en elle-même rien d'humiliant, et qui n'était que trop autorisée, pour ainsi dire, par tant d'illustres exemples de l'ingratitude athénienne, sied-il bien à des écrivains qui se respectent et qui respectent la vérité, d'accueillir et de propager de pareilles imputations, et d'attacher de leurs propres mains, avec une sorte de malin plaisir et de basse satisfaction, un grand homme au gibet de l'histoire?

En voilà trop sans doute sur ce point, et je vous demande pardon de m'être arrêté quelques minutes pour réfuter les impertinences d'un compilateur tel que Moréry, ou d'un historien tel que Schloetzer, quand il suffisait, pour les confondre, de prononcer le nom d'un Phidias. Parlons maintenant de ses ouvrages, ce qui est le meilleur moyen de dissiper un reste d'humeur qu'a pu vous causer, comme à moi, une discussion de cette espèce.

Un des premiers travaux de Phidias paraît avoir été l'exécution de *treize statues* en bronze, provenant du butin de Marathon, et consacrées à Delphes, sous l'administration de Cimon : c'étaient les statues d'*Apollon*, *Minerve*, *Miltiade*, avec celles des *dix héros éponymes*, ou héros qui avaient donné leurs noms aux dix tribus athéniennes. Une *Minerve* exécutée pour les habitans de Pellène, en or et en ivoire; une autre *Minerve*, érigée du produit des dépouilles de Marathon, pour le compte des habitans de Platées: cette dernière *en bois doré*, avec les extrémités, c'est-à-dire la *tête*, les *pieds* et les *mains* en *marbre pentélique*, se disputaient la priorité entre les ouvrages connus de Phidias, et doivent être conséquemment regardées comme des productions de sa jeunesse.

Nous venons de citer déjà trois Minerves de la

main de Phidias; l'antiquité en posséda six autres, c'est-à-dire neuf en tout de la même main, pour lesquelles Phidias avait sans doute épuisé toutes les combinaisons que peut offrir au génie de l'artiste ce type si favorable à l'art, d'une vierge martiale et d'une belliqueuse héroïne, mais dont je me bornerai à signaler à votre attention les trois principales, desquelles seules il nous est possible de nous faire quelque idée, ou par des descriptions plus détaillées, ou par des imitations mêmes qui nous en restent.

La première dans l'ordre des temps, est la *Minerve poliade* ou tutélaire, en bronze probablement doré, fondue pareillement du produit des dépouilles de Marathon, et placée dans l'Acropole, entre les Propylées et le Parthénon. C'était un colosse d'une hauteur considérable; car la pointe de sa lance et l'aigrette de son casque reluisaient de loin en pleine mer, aux yeux des navigateurs qui doublaient le cap Sunium; son bouclier était orné du *combat des Centaures et des Lapithes*, en bas-relief, exécuté par le célèbre sculpteur Mys, d'après les dessins de Parrhasius. C'était là la *grande Minerve*, célébrée par Démosthène comme le trophée de la guerre contre les Barbares, érigé par une contribution commune de tous les Grecs. C'est cette statue qui, neuf siècles plus tard, en l'an 395 de notre ère, s'offrit encore dans

toute sa majesté aux yeux du barbare Alaric. Nous la voyons, à la place même qu'elle occupait, représentée, de bien petite proportion, il est vrai, sur une rare médaille d'Athènes (1), et imitée, dans un style et dans une dimension qui peuvent faire mieux juger de son caractère original, dans quelques belles statues antiques, telles que la *Minerve Giustiniani* et la *Pallas de Velletri*, qui en sont probablement des copies; c'était *Minerve protectrice*, mais sous une physionomie pacifique, telle qu'elle se montre dans la médaille citée plus haut, et non pas en attitude guerrière de *Promachos*, comme le prétend M. Boettiger (2); le front désarmé de la menace, avec ces formes amples et puissantes, et dans cette attitude grave et solennelle, qui caractérisaient, dans la divinité tutélaire de l'Acropole, l'image même des grandes destinées d'Athènes.

Une seconde *Minerve*, consacrée pareillement sur l'Acropole, et aussi exécutée en bronze, passait pour le plus achevé des ouvrages de Phidias qui se voyaient exposés au même endroit; elle s'appelait *la Belle, par excellence*, à cause de son

---

(1) Stuart, *Antiq. of Athens*, t. II, pl. XVII, fig. 19.

(2) *Andeutungen*, p. 84. La Minerve *Promachos* est celle qui se voit figurée sur tant de monumens de l'art antique, par exemple, sur les médailles de Thessalie, et sur les médailles mêmes d'Athènes.

extrême beauté, ou *la Lemnienne*, parce qu'elle était un don des *Lemniens*, à qui elle avait appartenu. Lucien, qui décrit d'une manière presque amou euse cette belle statue, vante surtout *l'agréable contour de son visage, la mollesse de ses joues, la proportion de son nez;* il paraît qu'en effet l'auteur y avait épuisé tous les traits de beauté qui pouvaient convenir à Minerve, et qu'il s'y était surpassé lui-même, à ses propres yeux, puisqu'il y avait mis son nom. C'était donc, de toutes les combinaisons propres au type de Minerve, celle où la mâle sévérité d'une vierge guerrière se trouvait le plus intimement jointe à toute la perfection d'une beauté divine.

Mais, de tous les simulacres antiques de Minerve, le plus célèbre était celui-là même qui fut exécuté pour le Parthénon, ou *la Vierge, par excellence.* C'était un colosse d'or et d'ivoire, haut d'environ trente-sept pieds, sans y comprendre la base, qui pouvait avoir de huit à dix pieds d'élévation; d'où il suit que la hauteur totale du monument ne comportait pas moins de quarante-cinq pieds, et remplissait ainsi presque toute la capacité en hauteur de l'édifice, dont le plafond ne devait pas être à plus de cinquante pieds au-dessus du sol. Il n'est pas impossible de restituer, au moins par la pensée (1), une image, bien

(1) Ou mieux encore, par le dessin, comme l'a essayé

imparfaite sans doute, de cet admirable ouvrage, à l'aide des traits épars que nous ont laissés les anciens. Relativement à la composition même d'un pareil colosse, les détails sont d'autant plus précieux à recueillir, qu'ils se rapportent à une branche de l'art absolument étrangère à nos idées. A cet égard, voici les notions les plus précises qui résultent des témoignages de l'antiquité.

Le *marbre* proposé d'abord par Phidias, comme une matière moins coûteuse, fut rejeté d'une commune voix par le peuple, d'après ce seul motif. Au mot d'*économie*, employé par Phidias, Athènes entière se souleva, parce qu'il s'agissait de la statue de sa divinité tutélaire; et il est permis de croire que Phidias, qui connaissait l'esprit de ses concitoyens, n'avait pas prononcé sans intention un mot dont il prévoyait la conséquence, et qui ailleurs, sans doute, aurait produit un effet tout contraire. Il fut donc solennellement décidé qu'on n'emploierait que les matières les plus riches et les plus précieuses, l'*or* et l'*ivoire*. Platon dit que les *yeux*, le *visage*, les *mains* et les *pieds*, c'est-à-dire les parties nues, étaient en *ivoire* (1); tout

M. Quatremère de Quincy, *Jupiter olympien*, pl. VIII, IX et X, p. 226-255.

(1) Plato, *Hipp. maj.* p. 99. M. Emeric-David dit que *les yeux étaient formés par deux pierres précieuses*. Je n'ai trouvé ce fait-là nulle part, et Platon, dans le passage cité plus haut, dit expressément qu'*ils étaient d'ivoire*.

le reste, c'est-à-dire les *draperies* et les *accessoires*, étaient en *or*. La somme employée à l'exécution de cette partie du monument est diversement rapportée par les anciens ; elle varie de 40 à 50 talens; mais, en s'en tenant à l'estimation la plus modérée, qui est celle d'un contemporain, de l'historien le plus grave et le plus digne de foi, de Thucydide, la quantité d'or massif employée, à une épaisseur plus ou moins considérable, n'aurait pas été moindre de 2,720,000 francs de notre monnaie : somme prodigieuse, et qui devait paraître telle aux yeux des Grecs eux-mêmes, puisque, dans le compte présenté par Périclès au peuple, de l'état de ses ressources pour soutenir la guerre du Péloponnèse, il comprend, à charge de restitution, l'or de la Minerve du Parthénon. La plus grande partie de cet or fut employée au vêtement de la statue, lequel consistait en une *tunique longue* et un *peplus* ou *manteau* jeté par-dessus; le reste passa dans les accessoires, le *casque*, la *lance* et le *bouclier*, et une petite statue de la *Victoire*, que la déesse soutenait de la main gauche.

J'ai déjà dit que la draperie avait été disposée de manière qu'elle pût s'enlever; elle fut effectivement déplacée une première fois, lorsqu'il fallut confondre l'audace des ennemis de Phidias, ou plutôt de Périclès. Depuis, au temps de Dé-

métrius de Phalère, le manteau d'or de la déesse fut enlevé par Lacharès, tyran éphémère, qui se signala, dit Pausanias, *par sa cruauté envers les hommes, et par son impiété envers les Dieux*; et il ne paraît pas que ce riche manteau soit jamais revenu sur les épaules de Minerve. Plus anciennement encore, le masque en or de la Gorgone avait tenté la cupidité d'un certain Philorgus; et comme Athènes était déjà moins riche ou moins généreuse, ce masque en or fut remplacé par un masque en ivoire, tel que le vit encore Pausanias. Voilà quelle fut cette statue colossale, trésor immense sous le rapport de la matière, et sans doute d'un plus grand prix encore, sous le rapport de l'art.

Minerve y était représentée debout, vêtue d'une *tunique talaire*, et le sein couvert de la formidable égide; de la main droite elle tenait une *lance* posée sur un *sphinx*; sur la gauche, elle soutenait une statue de la *Victoire*, haute d'environ quatre coudées ou cinq pieds neuf pouces; son *casque*, partie la plus remarquable, et constamment la plus riche et la plus soignée du costume de cette déesse, son casque était surmonté d'un *sphinx*, emblème de l'intelligence céleste; deux *griffons* placés dans les parties latérales, offraient un emblème analogue; et au-dessus de la visière, huit *chevaux* de front, s'é-

lançant au galop, présentaient une image sublime de la puissance et de la rapidité avec lesquelles agit la pensée divine. Le bouclier, debout, aux pieds de la déesse, était orné, sur ses deux faces, de bas-reliefs représentant, du côté intérieur, le combat des Géans et des Dieux; du côté extérieur, le combat des Athéniens et des Amazones. C'était dans cette dernière composition que Phidias, ainsi que je l'ai déjà remarqué, avait placé son portrait et celui de Périclès; et relativement à ce portrait de Phidias, il existe, dans un traité attribué à Aristote, une anecdote qui mérite d'être rapportée : c'est que l'ingénieux artiste, en sculptant son image sur le bouclier de la déesse, avait disposé les choses de manière qu'on ne pouvait le détacher sans décomposer le mécanisme entier de l'ouvrage : ce qui veut dire, suivant une interprétation plausible autant que naturelle, que cette tête de Phidias formait un des écrous ou l'une des vis de l'armature qui liait intérieurement les diverses parties de ce colosse, composé tout entier de pièces de rapport. Tous les autres accessoires de ce monument étaient traités avec un soin égal, avec une égale magnificence. Ainsi Pline, qui, désespérant d'atteindre par la sublimité de ses expressions, à celle de la statue même, s'est réduit volontairement à ne parler que de détails subalternes, remarque que sur la chaussure

de Minerve, qui était d'or, se voyait représenté le *combat des Centaures et des Lapithes*, et que la base de la statue, à laquelle nous savons, par d'autres témoignages, que Phidias travailla *seul* pendant plusieurs mois, était ornée d'un bas-relief représentant la *naissance de Pandore*, au milieu d'une vingtaine de divinités apportant des présens à la première femme.

Telle était cette statue fameuse, à laquelle nous serions presque tentés de reprocher, comme les critiques superficiels du dernier siècle, un Caylus, un Falconet, et d'autres encore, l'excès de la richesse de la matière et de profusion dans les ornemens, si nous ne savions que tout y était distribué avec tant d'art et d'intelligence, qu'*on y admirait, dans les plus petites choses, une magnificence égale à celle que l'artiste avait déployée dans l'ensemble :* ce sont les propres paroles de Pline (1). L'antiquité, d'ailleurs, fut unanime sur ce point, que l'exactitude et le fini des détails entraient, dans le talent de Phidias, au même degré que le grandiose et la majesté; et cet homme, qui jouait pour ainsi dire avec des colosses, avait imprimé la perfection de son art sur une *cigale* et sur une *abeille* en bronze, aussi

(1) Pline, XXXVI, 5 : *Ut noscatur æqualem magnificentiam fuisse et in parvis.*

bien que sur son *Jupiter olympien* (1). En un mot, tout procédait, dans les ouvrages de Phidias, de ce double principe, que le colosse, envisagé de loin sous son vrai point de vue, imposât par la puissance de la masse, par la grandeur des proportions, par l'élévation du style, et que chaque détail, considéré de plus près et sous des points de vue variés, à raison de la dimension des objets, intéressât de même par le soin exquis de l'exécution : principe admirable qui, dans le beau siècle de la peinture moderne, servit aussi de base à l'enseignement et à la pratique de l'art, alors que les maîtres les plus habiles, grands dans l'ensemble, ne cherchaient pas moins à l'être dans les détails, et où la noblesse et l'élévation du style, la sublimité des sujets et des conceptions n'étaient jamais séparées d'une exécution achevée dans les moindres choses, d'une imitation accomplie dans les plus petits accessoires, qui, loin de nuire à l'effet général, ajoutaient encore à l'admiration due à l'ouvrage entier, une impression en quelque sorte religieuse, comme le soin même dont il portait l'empreinte.

Vous me demanderez sans doute s'il nous est resté quelque imitation plus ou moins exacte, quelque faible réminiscence d'un chef-d'œuvre

(1) Julien, *Epist.* VIII, 377, A, ed. Spanheim.

qui fixa si long-temps sur Athènes l'admiration du monde; d'un ouvrage auquel les Athéniens défendirent par un décret que l'artiste mît son nom, afin de se réserver à eux seuls l'honneur, qu'ils avaient mérité du moins par les sacrifices qu'elle leur avait coûtés, l'honneur d'une pareille entreprise. On peut douter que la belle *Minerve Giustiniani* et notre superbe *Pallas de Velletri* soient des copies de la *Minerve poliade* ou de celle du Parthénon. Chacune de ces deux opinions compte d'imposans suffrages, entre lesquels je ne me permettrai pas de placer le mien; mais il est hors de doute que les nombreux tétradrachmes d'Athènes, de beau style, nous ont conservé la *tête* de la Minerve du Parthénon, telle qu'on la voit aussi représentée sur la célèbre pierre gravée d'Aspasius (1), au style près, qui se rapproche bien plus, sur cette pierre, du caractère de l'art des successeurs d'Alexandre, qu'il n'est conforme au style de Phidias lui-même. Du reste, entre toutes les statues antiques de Minerve, celle qui se rapporte le plus, par l'ajustement, par le caractère de la tête et par tous les accessoires, au modèle de Phidias, c'est incontestablement celle de la villa Albani, dont il existe quelques répétitions anti-

---

(1) Eckhel, *Pierres gravées de Vienne*, n. XVIII.

ques, mais dans un moindre état d'intégrité (1).

Pressé par le temps, je ne m'arrête pas à d'autres travaux de Phidias exécutés à Athènes; je me hâte d'arriver sur les pas de Phidias lui-même, dans l'Élide, où le temple de Jupiter olympien, récemment terminé, attendait encore la statue qui allait devenir le chef-d'œuvre de son auteur, le miracle de l'art, et la plus haute manifestation du dieu lui-même. L'artiste y travailla six années, qui furent les dernières de sa vie, aidé de son disciple Colotès, de son parent Panænus, peintre habile, et de ses enfans, c'est-à-dire de toute une école d'artistes qui l'avaient accompagné dans sa retraite, et qui n'était pas l'escorte d'un homme flétri d'une condamnation capitale ou échappé d'une captivité honteuse. C'est ici, surtout, que j'éprouverais et que je vous ferais sentir l'insuffisance du langage à rendre sensible la beauté, telle qu'elle réside dans les excellens ouvrages de l'art, telle qu'elle fut imprimée à un si haut degré dans le colosse d'Olympie, si je voulais essayer de restituer par la parole ce qui, détruit par le temps, ne put être jamais compris que par l'œil, et ne peut être jamais rétabli que par l'imagination. Je dois me borner à rechercher dans les témoigna-

(1) Entre autres, celle que Winckelmann a publiée, *Histoire de l'art*, t. I, pl. XIV.

ges de l'antiquité et dans les monumens eux-mêmes, s'il en reste qui y aient rapport, quelques traits épars de cette grande figure de l'art antique; et quant au caractère de l'ensemble et au mérite de l'ouvrage, qu'il ne nous est plus possible d'apprécier, assurés que vous devez être que *jamais le Jupiter olympien ne connut de rival* (1), je vous laisserai le soin de vous en former à vous-mêmes l'image la plus conforme à son modèle.

On sait que, dans la conception de son Jupiter olympien, Phidias avait voulu rendre sensible, et qu'il était parvenu à réaliser, l'image sublime sous laquelle Homère représente le maître des dieux (2). Voici de quelle manière l'artiste avait rendu cette image. Le dieu était assis sur un *trône*, dont les ornemens, sous le rapport de l'art et de la matière, surpassaient tout ce qui avait été produit jusqu'alors, tout ce qui fut jamais accompli. L'*ébène*, l'*or*, l'*ivoire*, les *pierres précieuses*, composaient, avec une multitude de figures sculptées ou peintes, l'assemblage merveilleux de ce trône, digne siége du maître des dieux. L'or et l'ivoire composaient de même toute la figure, conformément à ce qui a été dit plus haut

(1) Pline, XXXIV, 8 : *Jovem olympium nemo æmulatur.*
(2) *Iliade*, I, 528-530.

pour la Minerve du Parthénon ; c'est à savoir, que les *parties nues* étaient en *ivoire*, et la *draperie* en *or*. Le dieu avait la tête couronnée d'olivier, et ses cheveux, partagés et redressés sur son front, produisaient surtout cette impression de terreur profonde que l'artiste avait puisée dans le poëte. D'une main, Jupiter tenait le *sceptre*, brillant assemblage de tous les métaux, surmonté d'un aigle. Sur l'autre main, il portait une *Victoire*, aussi d'or et d'ivoire, et la tête pareillement couronnée, qui, de ses deux mains, présentait une bandelette au maître des dieux : image naturelle et sublime de tous les honneurs rapportés à leur source suprême. La partie supérieure du dieu, la *tête*, la *poitrine*, et les *bras*, tout ce qu'il y a de noble, et, pour ainsi dire, de divin dans la figure humaine, était *nu*, et le reste du corps enveloppé d'un manteau sur lequel étaient peintes toute espèce de figures et de fleurs, emblêmes de la nature animée et fécondée par le pouvoir des dieux.

Quant à la proportion de la statue, qui était un des élémens de l'effet prodigieux qu'elle produisait, les récits contradictoires qui circulaient dans l'antiquité, prouvent, d'après l'importance que les prêtres eux-mêmes mettaient à cacher la vraie mesure, qu'il était, dès-lors, bien difficile de la connaître, et qu'il serait aujourd'hui presque inutile de

la rechercher. Toutefois, une remarque faite par Strabon va nous servir à nous en faire une idée approximative. Strabon observe que le dieu assis atteignait presque à la hauteur du plafond; de sorte, ajoute-t-il, que *s'il se fût levé, il eût emporté la couverture* (1). La hauteur du temple étant connue par les mesures qui nous ont été transmises, et par la ressemblance qu'il eut avec le Parthénon d'Athènes, et cette hauteur n'étant pas moindre de cinquante-quatre pieds dans l'intérieur, il suit de là que le colosse entier, y compris le soubassement et le marche-pied, ne pouvait avoir moins de cinquante-cinq pieds de proportion, ou environ quarante-cinq pieds de hauteur, puisqu'il était assis. Ainsi le dieu remplissait presque toute la hauteur de l'édifice; il ne pouvait ni se dresser, ni faire un seul mouvement sur son siége, sans enlever la toiture de son temple, sans en bouleverser l'économie; comme le dieu lui-même ne pouvait faire un seul signe de tête, sans ébranler tout l'Olympe : conception sublime, par laquelle ce colosse imprimait dans l'esprit une idée terrible de l'immensité de l'Être Suprême. On conçoit dès-lors quel effet devait produire sur des esprits qui s'y trouvaient d'ailleurs préparés par les idées religieuses et par les solennités

(1) Strabon, *Géographie*, VIII, 354.

olympiques, la première apparition de ce chef-d'œuvre; et quand le long voile de pourpre qui le dérobait habituellement aux regards, s'écartait au milieu des nuages de l'encens, de la vapeur des sacrifices, des chœurs de prières et de musique, qui remplissaient l'enceinte sacrée, on conçoit que le Romain Paul-Émile, que le vainqueur même de la Grèce, se sentit ému et troublé, comme en la présence même de Jupiter: *Jovem velut præsentem intuens motus animo est* (1).

Vous êtes sans doute curieux de connaître quelle fut la destinée de ce chef-d'œuvre, et de savoir s'il nous en reste quelques faibles images. L'admiration dont il avait été l'objet dès l'origine, ne s'épuisa pas avec les siècles qui s'écoulèrent, ni avec les générations qui se succédaient. Au temps des Antonins, près de six siècles après celui de Phidias, le pélerinage d'Olympie, entrepris uniquement afin d'y contempler le colosse de Jupiter, était encore une de ces folies populaires dont se plaignait le stoïque Épictète; et, de l'aveu de ce philosophe, *c'était encore un malheur pour chacun de ses contemporains, que de mourir sans avoir vu le chef-d'œuvre de Phi-*

(1) Tite-Live, XLV, 28; voyez aussi à ce sujet, Polybe, XXX, 15, et Plutarque, *Vie de P. Émile*, p. 270, B.

dias (1). Plus tard encore, dans le siècle de Julien l'Apostat, le Jupiter d'Olympie, assis, et comme inébranlable sur son trône, continuait d'y recueillir les hommages de la Grèce, malgré les atteintes de toute espèce que le zèle converti de Constantin avait portées au polythéisme, à ses temples et à ses idoles. Mais c'est ici la dernière notion que nous possédions sur l'existence de ce chef-d'œuvre : nos renseignemens certains ne descendent pas au-delà de l'époque de Julien. On a dit et répété, d'après l'autorité de Winckelmann, et sur la foi de quelques écrivains byzantins, que le Jupiter d'Olympie, la Venus de Gnide, la Junon de Samos, avaient continué d'être admirés à Constantinople jusqu'au onzième siècle ; et qu'ils n'avaient péri que lors de la prise de cette ville par les Croisés, en 1204. Mais, suivant des récits plus dignes de foi, la plupart des ouvrages qui viennent d'être cités, furent détruits dans l'incendie du palais de Lausus, vers l'an 475, sous l'empereur Basilisque ; et quant au Jupiter de Phidias, rien ne prouve qu'il ait été transporté jamais d'Olympie à Constantinople. Une pareille masse, toute composée de parties de rapport et de matières précieuses, n'eût pu résister sans doute aux dangers d'un pareil voyage, dans un

---

(1) Arrien, *Epist.*, 1-6.

temps où tant de passions conjurées contre les monumens de l'ancien culte, travaillaient de concert à en consommer la ruine. Tout porte à croire que le Jupiter de Phidias fut anéanti sur place, dans ces siècles de décadence, où le fanatisme brisait ou mutilait les antiques idoles, où les besoins du culte et de l'état s'en disputaient les matériaux, où la cupidité individuelle, d'accord avec la superstition générale, s'en partageait les débris. Ainsi périt obscurément cette œuvre du génie, qui avait joui si long-temps d'une destinée si brillante, sans que le bruit de sa chute ait retenti même dans l'histoire; et, il faut bien en convenir, tel fut à peu près le sort de tous les beaux monumens de l'art antique, que le christianisme s'appliqua partout à détruire ou à dénaturer, tantôt en convertissant les temples à son usage, ce qui, du moins, servit à les conserver, comme cela est arrivé pour le temple de Thésée et le Parthénon, à *Athènes*, le temple de la Concorde à *Agrigente*, et le Panthéon à *Rome;* tantôt, et malheureusement le plus souvent, en retirant les colonnes qui les soutenaient, en enlevant les statues et les bas-reliefs dont ils étaient décorés, et en s'en servant aux usages les plus vils, ou comme des matériaux les plus vulgaires.

Il serait superflu de rechercher, parmi les ou-

vrages de l'antiquité qui nous restent, une image, quelque faible qu'elle fût, du chef-d'œuvre de l'art grec. Le Jupiter Vérospi (1), la plus belle statue antique que l'on possède de ce dieu, et qui paraît une imitation du colosse d'Olympie, ne peut pas plus en donner une idée, que ces petites figures de bronze assez communes dans les cabinets, et ces nombreuses représentations de *Jupiter assis, avec le sceptre en main, et l'aigle* ou *la Victoire*, telles qu'on les voit par centaines sur les tétradrachmes d'Alexandre et de ses successeurs, ou sur les grands bronzes de l'Empire. Ici toute imitation est imparfaite, tout rapprochement inutile; et les images, en grand comme en petit, restent pareillement trop au-dessous de l'œuvre de Phidias, pour servir de points de comparaison, relativement au style de cet ouvrage. Mais nous possédons des élémens plus propres à nous faire apprécier, sinon la *manière* de Phidias, du moins le *goût* et le *caractère* de son *école*, dans les sculptures originales enlevées du Parthénon, et qui forment aujourd'hui l'inappréciable propriété de l'Angleterre. L'Europe savante a retenti du grand procès instruit devant le parlement britannique, alors qu'il s'agissait de dé-

(1) Maffei, Raccolta di statue, t. CXXXV; Visconti, *Mus. P. Clement*, t. I, tav. I.

terminer la valeur de ces sculptures, et d'en fixer le prix. Les artistes et les antiquaires nationaux étaient partagés d'opinion sur le mérite de ces ouvrages; et généralement, cette opinion inclinait à placer les sculptures du Parthénon au second rang, parmi les monumens antiques qui nous restent. Un étranger fut appelé pour vider ce grand débat, qui devait, en définitif, se résoudre en guinées; et cet arbitre unique, ce juge suprême, était un homme que l'Angleterre empruntait à la France, qui l'avait elle-même conquis sur l'Italie: c'était l'illustre Visconti, le prince des antiquaires de notre âge. Il ne fallut pas de bien longues recherches à ce profond interprète des monumens antiques, pour apprécier à leur juste valeur, pour remettre à leur véritable place, des sculptures, qui, bien que mutilées de toute manière, portent partout l'empreinte inaltérable du génie. L'excellence de ces ouvrages sortis de l'atelier de Phidias, fut proclamée. Les figures nues, mieux conservées, ou plus entières, telles que celles de l'*Ilissus* et de *Thésée*, furent placées au-dessus de toutes les sculptures connues. Les figures drapées prirent rang pareillement en tête de toutes les statues de ce genre, les plus parfaites que l'on possédât. Les plus beaux ouvrages de l'art antique, qui avaient paru jusqu'alors sans rivaux, l'*Apollon*, le *Laocoon*, le *Torse*,

descendirent de ce rang suprême qu'ils avaient occupé jusqu'alors dans l'opinion publique, et se placèrent à des degrés différens, suivant qu'ils approchaient plus ou moins de cette école sublime, où l'idéal le plus élevé est joint à la vérité la plus exquise. Le *Torse* seul se maintint immédiatement au-dessous, ou presque à côté des sculptures de Phidias. Il suffit, en un mot, de l'apparition de ce maître de l'art antique, dans le domaine des monumens qui nous en restent, pour remettre chaque objet à sa place, en s'emparant, sans difficulté, de la première; et l'admiration des anciens fut justifiée, en même temps que l'art des modernes acquit une règle infaillible et un modèle inimitable (1).

Cependant une dernière observation est ici nécessaire. Ces sculptures, émanées de la pensée de Phidias, et bien certainement exécutées sous ses yeux et dans son école, ne sont point l'œuvre de sa main. Phidias lui-même dédaignait ou travaillait peu le marbre. Ce sont ses disciples les plus habiles, Alcamène ou Agoracrite, et plus probablement ce dernier, qui exécutèrent les

---

(1) Telle est aujourd'hui l'opinion générale en Europe, parmi les artistes, aussi bien que parmi les antiquaires; et l'auteur de l'article *Phidias*, dans la *Biographie universelle*, qui place les sculptures du Parthénon au second rang, est resté à peu près seul de son avis.

sculptures de ronde-bosse, placées dans les deux frontons; et ce sont des artistes sans nom, mais non pas assurément sans mérite, qui produisirent, sur les dessins de Phidias, les bas-reliefs de la frise dont le Parthénon était décoré dans tout son pourtour. Ainsi, ces monumens d'un art si exquis ne sont pas encore l'œuvre de Phidias lui-même; ils nous révèlent sa pensée, son génie, mais non par une empreinte immédiate; ils nous montrent une perfection dont nous n'avions pas d'idée; mais ce n'est pas encore celle dont le talent de Phidias était susceptible, si nous pouvions l'envisager dans ses productions originales; et ce n'est pas surtout celle dont nous serions frappés, si quelque coup du sort, malheureusement impossible aujourd'hui, faisait soudainement apparaître à nos yeux, dans tout l'éclat de son culte, ce sublime Jupiter olympien, devant lequel se prosterna l'antiquité tout entière.

Je m'arrêterai ici, Messieurs, et, dans le cours de nos prochains entretiens, je développerai l'histoire de l'art chez les Grecs, à partir de l'époque où il fut fixé par Phidias, jusqu'à celle où cet art fut enveloppé dans la chute générale de la religion et de la civilisation antiques. En attendant que je puisse reprendre ces entretiens, qui ont pour moi, je l'avoue, beaucoup de charme, et que je voudrais bien qui vous offrissent un peu

d'intérêt à vous-mêmes, permettez-moi de vous remercier de l'assiduité et de l'attention que vous avez apportées à des leçons d'un genre nécessairement sévère, et où vous n'aviez pas à espérer de trouver, dans des excursions politiques ou littéraires, la moindre diversion, le moindre adoucissement à cette sévérité même du sujet. Renfermés ici dans le domaine de l'archéologie, sans aucune ressource, sans aucune distraction étrangère, vous m'avez constamment prêté l'appui de votre bienveillance, et vous m'avez écouté, discourant tant bien que mal sur l'art des anciens, comme si j'avais à vous entretenir de ces grandes questions de littérature, de morale et de philosophie, qui sont de tous les temps, et qui s'adressent à tous les esprits. Simple et modeste antiquaire, tel que je le suis, entièrement livré aux études qui me plaisent, et aux devoirs qui me captivent, je n'en ai que plus de raisons d'être touché de l'indulgence que vous m'avez montrée; et c'est en m'efforçant de plus en plus de la justifier par mes travaux, que j'essaierai de vous en rendre grâces.




Fine Arts Library BAJ3970
3 2044 034 406 868
THE BORROWER WILL BE CHARGED
AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS
177
B57
NOT TO LEAVE LIBRARY